СОВЕТСКОЕ ФОТО



№ 10
ОКТЯБРЬ
1927

СОДЕРЖАНИЕ

В номере—40 иллюстраций

На обложке: „МАТЬ"—фото А. М. Родченко

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ФОТО-ЛЮБИТЕЛЬСТВА и ФОТО-РЕПОРТАЖА

Подписная цена на 1927 год (12 №№) — 3 р. 75 к., на полгода (6 №№) — 2 р. 10 к.
За-границу: год — 2 доллара 50 центов.

Рукописи и фото не возвращаются. Напечатанный материал оплачивается. Прием в редакции: вторник и пятница от 4 до 5 час.

Редакция и Контора: Москва 9, Тверской бульвар 26. Тел. 3-91-48
„SOVIET-FOTO" Moskau 9, Tverskoj bulvar 26. USSR

№ 10/19 *Год издания второй* **ОКТЯБРЬ 1927**

О ФОТО-БУМАГЕ

Не подлежит сомнению, что наиболее необходимым для каждого фотографа продуктом является сейчас фото-бумага. Аппаратура кое-какая сохранилась и везде имеется, удовлетворительные пластинки и химикалии производятся у нас, а в бумаге — налицо острый недостаток, настоящий голод. В продаже бумаги почти нет, а там, где она имеется,—покупаемая заграницей за 1 р. 50 к. сотня открыток перепродается, в конце-концов, при оптовой гос. цене в Москве в 5 р. 50 коп., по 30 руб. за сотню (в 20 раз дороже!). Подобных цифр нет, кажется, ни в одной отрасли торговли. Тех количеств заграничной бумаги, которая будет ввезена госторгующими организациями, хватит на 2—3 месяца, да и то в столицах. Таким образом, возникает постоянная необходимость форсирования новой в СССР отрасли промышленности — фото-бумажного производства (до революции его в России не существовало). В этой области мы имеем уже год опыта и видим, что как с производством, так и с торговлей фото-бумагой происходят ненормальные явления, признаков близкого конца которых незаметно. В виду того, что, как уже отмечено, вопрос о фото-бумаге для всех фотографов—и профессионалов и любителей — наиважнейший, „Советское Фото", открывая свои страницы для регуляного обсуждения вопросов фото-промышленности и фото-торговли и для сообщения фактов из этой области, начинает именно с фото-бумаги. Редакция ждет дальнейших откликов.

О производстве фото-бумаги

НА ОГРОМНОМ фронте хозяйственного строительства СССР „Советское Фото" обслуживает небольшой участок фото-промышленности, в пределах которого ставит себе те же задачи, какие начертаны на знамени всей советской печати индустриализация, снижение цен, рационализация. В предыдущих номерах журнала уже указывалось на крайнюю отсталость нашей фото-промышленности и в области рационализации, и в области снижения цен, не говоря уже о ничтожных результатах в деле повышения качества, расширения размеров и об'ектов производства, равномерного размещения продукции по периферии и т. п. В настоящей статье остановимся несколько подробнее на положении производства фото-бумаги.

Муки рождения этой новой у нас отрасли промышленности продолжались неимоверно долго. Фото-бумажный голод и сопряженный с ним сокращенный спрос на фото-пластинки и химикалии диктовали крайнюю необходимость более быстрого темпа развертывания.

В настоящее время в области производства фото-бумаги имеется одна государственная фабрика Фото-Кино-Треста, около 20 небольших производств в Москве и Ленинграде и 2—3 производства в провинции.

Вся продукция указанных производств плюс небольшое количество ввозимой из-за границы фото-бумаги покрывает, примерно, не более 25% потребности. На рынке фото-бумаги наблюдается поэтому крайний ажиотаж. Частный торговец и перекупщик пользуются этим обстоятельством вовсю — цены на фото-бумагу и открытки, особенно в провинции и там, где нет госмагазинов, достигли невероятных размеров.

Впрочем, и госмагазины, вследствие недостаточных размеров отпускаемой им Фото-Кино-Трестом бумаги, вынуждены продавать продукцию не только кооперативных артелей, но и производства частных лиц.

Здесь необходимо отметить, что артели и частные производители, добившиеся выпуска фото-бумаги сносного качества, сами легко сбывают свой товар непосредственно потребителю или частному

перепродавцу, что им, понятно, выгоднее. Таким образом, в госмагазины в значительной степени дает свой товар тот частник или артель, чья продукция не находит спроса за его недоброкачественностью.

Фото-бумажный голод, естественно, привел к установлению высоких цен на фото-бумагу. Отсюда стремление частного капитала и некоторых небольших групп, облекающихся в кооперативную форму, открывать новые производства фото-бумаги.

Проследим же, в каких условиях протекает развертывание этой совершенно новой у нас отрасли промышленности.

Все возникающие предприятия — мелкого, кустарного типа. Оборудование—самое примитивное. Помещения — мало подходящи. Специалисты — с очень слабой подготовкой; по большей части подготовка эта состоит из случайных позаимствований у такого же „спеца", практически отвоевавшего у фото-химии небольшую кроху ее тайн. Много есть анекдотического в этой области. Мало-мальски сносного сырья для работы, особенно в последнее время, на рынке нет. За дело берутся зачастую люди, совершенно неопытные в организационно-производственных вопросах; преобладающий у них стимул — нажива какими угодно средствами

Все это приводит и будет приводить в течение ближайшего времени к тому, что рынок насыщается малопригодным товаром, и в глазах фотографа — профессионала и любителя, дискредитируется русская фото-бумага, к которой и в настоящее время, несмотря на голод, в общем крайне сдержанное отношение.

Здесь, однако, следует констатировать, что и в этом новом деле производства фото-бумаги имеются все же некоторые достижения. В небольшом, правда, количестве производств добились вполне удовлетворительного качества выпускаемой фото-продукции, и фото-бумага этих предприятий уже имеет свои постоянные кадры потребителей.

Успех их основан, главным образом, на том, что в свое время они сделали запасы полуфабрикатов и сырья заграничного происхождения. А так как эти запасы в настоящее время подходят к концу, то можно сказать, что не только вновь возникающие, но и уже существующие предприятия не имеют под собой твердой базы.

Между тем, совершенно бесспорно, что и в области фото-бумажной промышленности нам необходимо освободиться от заграничной зависимости, тем более, что более чем годовой опыт убеждает нас в возможности организовать у себя производство фото-бумаги.

Для того, чтобы фото-бумажной промышленности были обеспечены уже занятые позиции и дальнейший рост, нужно:

1. Расширение единственной пока государственной фабрики путем ввоза из-за границы нового оборудования и привлечения оттуда специалистов, для использования огромного опыта науки в области фото-химии. (На всех наших производствах нет ни одного заграничного спеца, несмотря на то, что у нас своих специалистов быть не могло, так как фото-бумага — новое производство).
2. Увеличение выпуска баритированной бумаги на ленинградской фабрике Гознака, уже имеющей опыт в этом деле. Организация выпуска тряпичной бумаги для фотографических целей Центробумтрестом.
3. Повышение качества выпускаемого Госмедторгом и др. сернокислого бария.
4. Улучшение качества желатина, выпускаемого Ленинградским Жировым Трестом (вызывает недоумение, почему сильнейший трест — ТЭЖЭ не уделяет внимания организации у себя производства эмульсионного желатина).
5. Организация у нас производства бромистых солей (бромистый аммоний и калий).
6. Ввоз из-за границы в качестве моделей: поливных машин для большого, среднего и малого производств, а то стремление к „индустриализации" ведет в существующих предприятиях к кустарничеству: доморощенные спецы тратят время и деньги, открывают в который раз Америку и строят „машины", дающие худший результат, чем ручной полив.

Вот сравнительно небольшой круг мероприятий, могущий, по моему мнению, обеспечить существование у нас этой новой отрасли промышленности.

М. ЛУНДЕН

„ФАКТЫ о ФОТО-БУМАГЕ" — см. на странице 301 этого номера.

НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Вероятно, читатели „Советского Фото" уже заметили, что с каждым номером улучшается качество печати журнала. Благодаря отзывчивости нашего издателя—Акционерного Издательского Общества „Огонек",—постепенно удается изживать бумажные, цинкографские и типографские затруднения. Заказана и получена специальная бумага для „Советского Фото"; некоторые номера журнала печатаются в одной из лучших типографий Союза (б. Голике и Вильборг) в Ленинграде.

О непрерывном улучшении содержания журнала свидетельствуют как письма читателей, так и рост тиража журнала, достигшего 14.000 экз.—совершенно небывалой для русских фотографических журналов цифры. Рост тиража дал возможность редакции дать дополнительно при двух номерах (6-ом и 8-ом) иллюстрации на отдельных листах, напечатанные в 2 краски; кроме того, следующий (ноябрьский) номер журнала будет выпущен в полуторном об'еме. Это тем более приятно отметить, что журнал не получал никаких дотаций, несет все обычные общеиздательские накладные расходы, и все же с первого года своего существования не только окупался, но и давал некоторую прибыль, за счет которой редакция имела возможность улучшать технику издания.

Редакция намеревалась поставить выход и рассылку журнала таким образом, чтобы он получался всеми подписчиками, независимо от их местожительства, 1-го числа данного месяца, но встретила ряд технических препятствий со стороны экспедиции и Наркомпочтеля, неприспособленных к подобной заблаговременной (в конце предыдущего месяца) рассылке журнала. Поэтому пришлось остановиться на том, что „Советское Фото" будет получаться подписчиками и поступать в продажу на местах *в первое воскресенье каждого месяца*. Такое положение установилось со второй половины текущего года и будет сохранено на будущее время. Подобный срок выхода делает „Советское Фото" самым аккуратным ежемесячником в Союзе.

Редакция получает в значительном количестве просьбы подписчиков о выпуске журнала два раза в месяц. Откладывая, по техническим причинам, вопрос о переходе на двухнедельный выход на будущее, редакция учитывает, что существующий об'ем журнала не позволяет давать весь тот материал, который нужен по программе. Поэтому в наступающем 1928 году об'ем „Советского Фото" увеличивается в $1^1/_2$ раза по сравнению с теперешним (каждый номер будет выходить в об'еме 48 страниц вместо прежних 32-х), при чем подписная плата повышается только на 1 рубль в год; отдельный номер в розничной продаже будет стоить 50 коп.

Условия подписки на журнал „Советское Фото" на 1928 г. устанавливаются следующие: год—4.75, полгода—2.50; журнал с приложением „Фотографического Альманаха" (только годовым подписчикам)—5.75; таким образом, годовым подписчикам „Фотографический Альманах", стоящий в отдельной продаже 2 рубля, обойдется всего в 1 рубль.

В текущем году у нашего журнала годовых подписчиков было 6.500 и в розницу расходилось 7.500 экз. Для дальнейшего расширения журнала это соотношение необходимо изменить таким образом, чтобы число подписчиков достигло 10.000. Это вполне возможно, если каждый *читатель* журнала будет стремиться стать его *подписчиком*.



НЕБОСКРЕБЫ МАНГАТТАНА (Нью-Йорк) *Джон Эдвардс* (Оклэнд, САСШ)



РАБОТА РУК в ГОНЧАРНОМ ПРОИЗВОДСТВЕ — *А. Ренгер-Патч* (Германия)

Моментальный снимок во время вращения посуды

ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СНИМКА

Мы ЧАСТО слышим и сами употребляем слова—„художественный снимок“, „художественная фотография“. Однако, понятие „художественности“ встречается в самых разнообразных смыслах. Одни разумеют под этим: тон сепии, удачно схваченный поворот головы и эффектно брошенный на модель луч света; другие смешивают это понятие с понятием „изящный“, или „художественным снимком“ называют снимок, мастерски исполненный с технической стороны; наконец, третьи считают „художественным снимком“ тот, который удовлетворяет чувству красоты и гармонии в высшем смысле. Такая разноголосица происходит от многих причин: разные культурные уровни критиков, разные вкусы, неопределенные, четко не выработанные, взгляды на искусство,— вот главнейшие из них. Имея в виду многочисленный кадр молодых фотографов, разбросанных по всему нашему Союзу, горячо любящих фотографию и часто лишенных необходимого руководства в их стремлениях продвинуться вперед,— мы задаемся целью выяснить и установить элементы, из которых состоит понятие „художественный снимок“ с тою обстоятельностью, которую позволяют размеры простой журнальной статьи. Надо сказать, что это понятие весьма сложно, оно состоит из нескольких элементов, к перечислению и описанию которых мы и перейдем.

Тема снимка. Это понятие настолько просто и общеизвестно, что не нуждается в определении. Что же касается выбора темы для художественного снимка, то можно сказать, что здесь фотографу предоставляется полная свобода. Перед ним — природа в ее бесконечном разнообразии, человек с миром мыслей и чувств, общество и его жизнь.

Конечно, из бесконечного разнообразия тем фотограф выберет то, что наиболее его интересует, возбуждает его внимание и восхищение, что может его „вдохновить“. В выборе темы, следовательно, скажутся наклонности и духовные интересы фотографа-художника. Отметим, между прочим, что интересы к теме, увлечение ею, понимание всей ее глубины является очень важным (если не решающим) моментом в творчестве художника. Напряжение всех творческих сил, полное и совершенное использование технических знаний и навыков возможно тогда, когда художник находится, так сказать, во власти темы. Это надо хорошо помнить, и поиски темы раз навсегда облегчить себе уяснением своего „я“, своих интересов и влечений. Вполне признавая, что это — дело весьма большой трудности, мы, однако, скажем, что для художника выполнение такой работы необходимо. В качестве примеров сошлемся на художников-живописцев, у которых мы должны кой-чему учиться и которые работали в какой-нибудь одной избранной области: Шишкин—в области пейзажа (лес), Айвазовский — море, Серов— портрет. Впрочем, есть и исключения, напр., Репин, талантливо разрабатывающий темы исторические, бытовые и др., но это — исключение.

Всякий снимок с точки зрения графики представляет собою геометрическую фигуру, заполненную линиями, пятнами (массами) и тонами различной силы. Совокупность этих элементов носит

название *композиции*. Эти элементы могут комбинироваться в бесконечных сочетаниях, давая бесконечное число эффектов. Отсюда проистекает полная свобода художника в творчестве и выборе композиции. Однако, эта свобода должна быть использована весьма разумно. Она дана художнику как средство для наиболее полного и совершенного выражения темы (идеи) в сюжете. Надо много знания и вкуса, некоторых практических навыков, чтобы избранный сюжет представить именно так, как мыслит это художник, и получить тот эффект, который он ожидает. Самый процесс создания композиции в снимке носит название „компановки сюжета“. Цель компановки сюжета состоит в наиболее полном и ярком выражении темы в избранном сюжете. Компановка сюжета состоит из нескольких моментов, которые мы и постараемся разобрать. Мы должны здесь предупредить читателя, что эти моменты так между собою связаны, так зависят друг от друга, что точного разграничения между ними провести невозможно. Малейшее изменение одного из нижеописываемых факторов немедленно отражается на всех прочих. Это надо иметь в виду, и на практике приучить себя одновременно оценивать сюжет со всех сторон. Здесь требуется самое напряженное и сосредоточенное внимание в соединении с крайней осторожностью.

Укажем мимоходом на существование художественных произведений без темы. Мы говорим о книжных виньетках, орнаментах на стенах, узорах на посуде и одежде и т. д. Отсутствие темы здесь только кажущееся. И здесь есть тема: красота линий и пятен. Существование таких произведений в фотографии вполне возможно.

Сюжет снимка. Сюжетом снимка называется совокупность распределенных на нем фигур и предметов в их взаимной связи. Любая избранная тема может быть выражена в бесконечном числе сюжетов. Возьмем, напр., тему нашего прошлогоднего конкурса—„За работой“. На эту тему было представлено около 400 снимков и все—с разными сюжетами. Просмотрите снимки, воспроизведенные в журнале с этой точки зрения, и вы увидите, какое разнообразие сюжетов в этой теме заключается. То же скажем и о другой теме конкурса—„Жизнь и быт народов СССР“ (было доставлено около 700 работ).

Из бесчисленного количества сюжетов на одну тему—фотограф должен выбрать один. Выбор определяется и ограничивается обстановкой, в которой фотограф находится. Но это, тем не менее, очень хорошо, так как при таком ограничении фотограф находится в самых благоприятных условиях. Сущность, смысл и значение „сюжетов“, которые его окружают и в которых он сам подчас принимает участие, вполне ему раскрыты, и, следовательно, ему легко выбрать один, наиболее полно и ярко выражающий тему, а об этом фотограф должен всемерно заботиться.

Как выбрать сюжет? Здесь можно итти двумя путями. Первый — наблюдать постоянно и зорко вокруг себя, стараясь уловить нужный сюжет и, уловив, запечатлеть на пластинке. Второй — своими фантазией и воображением создать сюжет, перевести затем его на язык реальной действительности, т.-е. „инсценировать“ сюжет, а затем его сфотографировать. Но как бы сюжет ни выбирался, он должен удовлетворять одному требованию: он должен быть правдоподобен. Зритель должен не сомневаться, что сюжет это — кусок жизни, схваченный об'ективом. Действующие лица гоголевского „Ревизора“ так ярки и реальны, так правдоподобны, что с трудом верится, что они — продукт художественного вымысла автора.

Переходим теперь к описанию отдельных моментов композиции.

Точка зрения. Относительно точки зрения (т.-е. места расположения об'ектива камеры во время с'емки) и ее выбора—правил не существует. Необходимо наблюдать окружающую действительность, просматривать снимки, рисунки и картины и оценивать эффекты, зависящие от выбора точки зрения. До с'емки, если только есть возможность, надо исследовать сюжет с возможно большего числа точек зрения и оценить наблюдаемые эффекты, руководствуясь в выборе ее одной своей целью: полнота выражения темы в сюжете. Существуют, правда, некоторые правила относительно точек зрения, напр.: при с'емке портрета об'ектив устанавливается на высоте глаз модели, при с'емке пейзажа необходима точка, при которой, кроме земли, зелени, строений, должно получиться и небо, при с'емке зданий лучшая точка зрения та, с которой видны и фасад и боковая сторона и т. д. Но эти правила имеют столько же применений, сколько и исключений: пользоваться ими слепо нельзя, так как они вырабатывают шаблон, совершенно нетерпимый в художественной фотографии, и ведут к ошибкам, губящим все дело. Надо лишь помнить, что точка зрения — один из важных



КИПАРИСЫ *Л. Леонов* (Москва)

факторов, влияющих на передачу сюжета, и выбирать ее следует тщательно, отдавая себе ясный отчет,— какая точка зрения наилучшая.

Перспектива. Различаются два рода перспективы: воздушная и линейная. Воздух вдали всегда подернут легкой голубоватой дымкой, скрадывающей подробности отдаленных предметов и лишающей их яркой окраски. Передача этого эффекта есть необходимое условие получения в снимке впечатления глубины, отдаленности, расстояний между отдельными частями сюжета с'емки. Воздушная перспектива на обыкновенных пластинках передается удовлетворительно, при работе же на ортохроматических пластинках с фильтром — более или менее пропадает (эскулиновый фильтр уничтожает ее совершенно). Впечатление воздушной перспективы усиливается, если даль взята не в фокусе. Управлять передачей воздушной перспективы можно применением соответствующих позитивных процессов (запыливание, бромойль и др.), закрыванием частей негатива при копировании и т. д. Эффект воздушной перспективы хорошо передан на снимке, помещенном на обложке № 1 нашего журнала за тек. год, затем в „Зимней дороге“ И. Ярославцева (№ 2, стр. 49) и в „Зиме на Украине“ Н. Сталинского (№ 4, стр. 115)[1]).

Однако, существуют исключения. Обращаемся к рис. 1 (фото из „Photgraphische Rundschau“, оригинал исполнен гуммиарабиком). Автор сознательно не передал воздушной перспективы в виду интересной дали, своими прямыми линиями, образующими геометрические фигуры, подчеркивающей извивы линий близких планов. Надвигающаяся грозовая туча с влажным ветром, проясняющим воздух, составляет прекрасный темный фон для светлой зелени пейзажа, освещенной последними лучами солнца, готового скрыться за тучу.

Линейной перспективой в элементарном смысле называется явление схождения параллельных линий, идущих вдаль, и постепенное уменьшение размеров предметов с увеличением их расстояний от зрителя. В № 3 на стр. 75 воспроизведен снимок К. Бликенсдерфера „Железно дорожная станция“, на котором описываемое явление можно хорошо проследить (рельсы и колонны под навесами). Эффект линейной перспективы, являющийся необходимым условием „глубины“, т.-е. передачи расстояний между предметами, получается автоматически на наших снимках. Однако, наши об'ективы искажают перспективу, так как угол зрения об'ектива гораздо более угла зрения глаза.

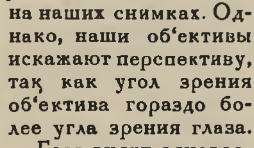




Рис. 2

Глаз видит одновременно предметы в пределах угла около 30⁰, об'ективы же имеют углы зрения от 60⁰ до 90⁰ и более. В результате получается преувеличенная перспектива, т.-е. схождение линий происходит под большими углами, чем мы привыкли видеть, и нарушается правдивость передачи сюжета. Однако, эту беду легко преодолеть: нужно



Рис. 1

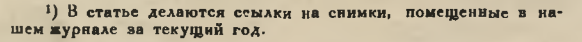
пользоваться не всем полем зрения об'ектива, а лишь его средней частью. Правило таково: нужно чтобы фокусное расстояние об'ектива равнялось двойной длине большей стороны пластинки. Это давно установленное „академическое“ правило в последнее время нарушается фотографами.

Когда фотограф задается целью передать быстрое движение, напряженное до высшей степени настроение,— он прибегает к сокращению перспективы, преувеличивая ее применением широких углов зрения об'ектива в расчете, что энергичное стремление линий сомкнуться подчеркнет общий „динамический“ характер снимка. Попытки эти надо понимать — как пересмотр старого шаблона и поиски новых эффектов; их необходимо приветствовать и внимательно изучить результаты таких изысканий (подробнее см. статью П. Гроховского „Динамичный кадр“ в № 1 и след. за тек. год). Что касается художников-живописцев, то они в отношении перспективы ушли гораздо дальше фотографов. Они совсем махнули рукой на нее. Рис. 2-й представляет репродукцию с гравюры на дереве художника Н. Купреянова. Точка зрения помещается на высоте глаз стоящего человека,— однако, сиденье стула изображено с точки зрения, находящейся над стулом. Такое нарушение правил перспективы мы не ставим в вину художнику. Оно придает его произведению характер детского, наивного творчества, и если бы стул был изображен по всем правилам перспективы, то все произведение потеряло бы большую долю своей прелести.

Одним словом, мы приходим к такому выводу: передача воздушной и линейной перспектив находится в полном распоряжении художника. Твердых правил не существует. И бесполезно их устанавливать, так как сегодня выработанное правило — завтра окажется опровергнутым. Необходимо изучать различные эффекты и уметь их применять при надобности,— вот единственный выход из положения и путь к решению вопроса о перспективе, как нам кажется.

Сопоставим фото: „Жел.-дор. станция“ (стр. 75) и „В тумане“ В. Улитина (стр 200) В первом снимке фотограф для получения глубины использовал линии рельс.

Во втором снимке перспектива передана более тонко и изящно изображением лодки вдали. Мысленно удалим ее, и эффект моря в тумане пропадает; море превращается просто в однообразный серый



[1]) В статье делаются ссылки на снимки, помещенные в нашем журнале за текущий год.

фон. Оригинальна передача перспектив на снимке В. Улитина же „Беломорский этюд“ (вкладной лист после стр. 248) бликами, постепенно сливающимися в сплошное сияние моря.

Просмотрим еще снимки: „Небоскреб“ Мендельсона (вкладной лист после стр. 248), „Московский дом“ Родченко и „Башня радиостанции „Большой Коминтерн“ Фридлянда. В них свойства перспективы использованы для получения эффекта высоты, а не дали, как обычно.

Планы. Под *передним (первым) планом* на снимке разумеется изображение предметов, расположенных ближе других к зрителю. Первый план играет роль „предисловия“, главным образом, но ему приходится выполнять и другие назначения.

„Типичный“ первый план мы видим на стр. 117 № 4 нашего журнала (снимок И. Ярославцева). Первый план образуют: земля, покрытая опавшими листьями, вода и отражения в ней деревьев. Другой образец переднего плана мы видим на стр. 10 № 1 (Ф. Рёмер. „Снежный пейзаж“): ровную поверхность снега разрезает темная, красиво изогнутая линия тропинки. Каким бы стал снимок, если бы тропинки не было? На стр. 40 мы можем видеть снимок (фот. 6— „Использование тени“), где передний план, весьма изящный, сделан „из ничего“.



СЛУШАЮТ РАДИО... *Г. Веннер* (Москва)

Красив и весьма характерен для нашего Севера передний план в снимке Улитина „Корабли в отлив“ (вклад. лист после стр. 168).

Просмотрим, как сделаны передние планы у жанровых (бытовых) сцен. Иллюстрациями могут служить: стр. 61 — Ф. Файн „Цыганки“, стр. 60 его же „Весь в прошлом“ и стр. 121 — С. Тулес „За мережкой“. Тут все понятно. Между прочим, обратим внимание на снимок на стр. 100 наверху— „Панорама“, где передний план расположен не снизу, а сбоку, так же как и на снимке стр. 101 Н. Петрова — „Паровоз“ (верстак с частями машины). На стр. 147 имеется снимок А. Самсонова — „Дети 1-го мая“. Здесь передний план обрамляет снимок со всех сторон. Две детские фигурки, взятые крупно, отлично контрастируют с громадной демонстрирующей толпой, а их линии своею кривизной и изгибами контрастируют с геометрическими линиями и фигурами зданий. Здесь первый план играет роль „противопоставления“, контраста для выделения других частей картины. Первый план необязателен в снимке. Иногда даже он мешает впечатлению. На стр. 7 имеется снимок без первого плана, убеждающий нас в этом. Снимок хорошо передает впечатление несущейся по воздуху на зрителя спортсменки. Последняя так близко, что так и хочется посторониться. Тот же эффект производит и снимок М. Альперта — „Парад тачанок“, стр. 16—17. Отметим еще однообразие и бедность переднего плана на снимке Минны Кин — „Лошади в степи“ (стр. 83), и обратим внимание на полное соответствие его сюжету: пустынная степь, однообразная, ровная пелена снега до горизонта и фигуры лошадей без деталей. Такой же снежный, однообразный передний план на снимке Хоха — „Домик на холме“, (стр. 85), но совершенно иного характера; на снегу легкими пятнами обозначены следы ног, запорошенные снегом, но впечатления бесприютности и суровости этот план не имеет,— совсем наоборот.

Итак, передний план вводится в снимок для пояснения и дополнения главной его части. Он должен по своему характеру соответствовать сюжету снимка. Место его на снимке неопределенно (может находиться даже сверху, напр., ветка дерева).

Второй план, или *главный план,* служит для расположения главных предметов сюжета. Это — важнейшая часть снимка. Однако, сейчас мы не будем останавливаться на нем; выясним его значение и методы его заполнения постепенно, в виду сложности этого вопроса.

Дальний план (фон, даль) играет роль именно фона, т.-е. слабо деталированной, почти однообразной иногда обстановки, на которой главные части сюжета могли бы выделяться ярко. Рассмотрим снова примеры. Стр. 26 — „Зима в Лондоне“, фон — небо в тумане; стр. 39 — С. Фридлянд „Матросская беседа“, фон — небо с клубами дыма; стр. 90 — „Зевающий тигр“, фон — темная стена. Как хорошо на нем выделяется голова зверя! Великолепен и оригинален фон на снимке Н. Петрова — „Паровоз“ (стр. 101): колоссальная тяжелая масса отлично выделяется на фоне потоков света, подчеркнутых легкой решеткой окон. Противоположный эффект видим на снимке В. Микулина (стр. 5) — „Ночью на Красной площади“, где фоном служит стена и здания Кремля, погруженные в ночной мрак. В „Паровозе“ детали фона тонут в потоках света,— в этом снимке детали окутаны темнотою ночи, углубленной

ярким светом фонарей снизу. Это мастерское владение фонами весьма поучительно и заслуживает всяческого внимания.

Мы совершенно опускаем рассмотрение вопроса о фонах в портрете в виду его обширности и отсылаем читателей к специальным руководствам, где этот вопрос разработан основательно. Здесь только скажем, что и в портрете фон имеет то же значение и смысл, что и в рассмотренных нами примерах.

Единство (гармония, подчинение). На снимке должен быть один главный предмет,— все остальные должны ему подчиняться, выполняя роль его „принадлежностей" (аксессуаров), дополняя его и поясняя его. В этом состоит требование единства. Иллюстрацией здесь может служить снимок Б. Альбицкого „Восточный мотив" (стр. 35). Технически это требование выполняется различными способами: 1) главный предмет помещается около центра снимка (см. ту же иллюстрацию), 2) около него сосредоточены самые сильные контрасты света и тени (Ю. Зайцев — „Починка белья", стр. 51; К. Бликенсдерфер — „Жел.-дор. станция", стр. 75; „На лыжах с горы", стр. 78; „Паровоз" Н. Петрова, стр. 101, и серия портретов на стр. 109 и далее), 3) линии главного предмета по своему характеру контрастируют с линиями аксессуаров. В „Лошади в степи" Кин (стр. 83) фигуры лошадей, очерченные извилистыми линиями, контрастируют с линией горизонта и прямыми линиями телеграфных столбов, в снимке П. Гроховскаго „Зима под Москвой" (стр. 71) — обратный эффект: геометрические линии здания отлично выделяются среди сетки линий деревьев. Большею частью пользуются сразу двумя, тремя способами. При наличии нескольких фигур единство достигается связыванием их в одно целое тем или иным способом. Так, „Лошади в степи" связаны общим движением в одну сторону, „Цыганки" Ф. Файна (стр. 61) связаны разговором, „За мережкой" С. Тулеса,—обе фигуры смотрят в одну точку (стр. 121); тот же эффект на приводимом рис. 3, где пущены в ход все три способа.

А теперь обратимся к стр. 22 и посмотрим „Как не надо снимать". Три нижних снимка условию единства не удовлетворили и... попали на черную фото-доску, и вполне справедливо (не считая еще того, что на них изображены безработные").

Существует еще множество способов выделения главного предмета с'емки от его аксессуаров,— перечислим некоторые из них: аксессуары берутся менее резко (не в фокусе), одушевленный предмет окружается неодушевленными, высокий — низкими, аксессуары помещаются в полутени, тени и т. д. Все способы, в сущности, сводятся к различным противопоставлениям главного предмета и его аксессуаров.



Рис. 4.

Полнота эффекта. Какой бы сюжет мы ни выбрали для выявления своей идеи, он всегда будет содержать в себе предметы и линии, не характерные для сюжета, безразличные, а иногда прямо излишние,



Рис. 3. „Первая буква".

мешающие общему его характеру. Что было бы, если на снимке Б. Альбицкого „Восточный мотив" (стр. 35) был бы помещен автомобиль? Или здание имело бы железную двускатную крышу? Или на снимке Ю. Зайцева „Починка старья" (стр. 51) на столе был бы поставлен дорогой чайный сервиз? На снимке должно быть только то, что имеет прямое отношение к теме, что ее выявляет наиболее ярко и полно. Наибольший эффект имеют снимки, в которых содержится немного (часто — одна-две) характерных черт; снимок приобретает большую выразительность и способен производить большое впечатление. Поэтому необходимо заботиться об упущении тех деталей, без коих возможно обойтись. На снимке должно быть н е о б х о д и м о е и д о с т а т о ч н о е ч и с л о д е т а л е й. Прекрасной иллюстрацией к этому положению служит фото В. Микулина „Ночью на Красной площади" (стр. 5). В мавзолее нет деталей,— он рисуется на фоне одной массой, и только сверху схвачена одна уступчатая линия, самая характерная для мавзолея. Если бы снимок сделать днем, с проработкой всех деталей, то получился бы простой протокольный снимок. То же самое можно сказать и о „Лошадях в степи" (стр. 83) Рис. 4 представляет репродукцию с портрета Штиглица (известного американского фотографа) работы профессора Мюнхенской фотографической школы Ф. Э. Смита. Здесь схвачены и показаны характерные черты лица модели,— и только. Лишнего ничего нет. Этот портрет представляет собою психологический анализ личности в художественной форме и, как нам кажется, представляет перл искусства, как вообще все произведения замечательного мастера. Посмотрим еще портреты на стр. 109 и 111. На портретах 1 и 6 сравним выражения глаз, губ и характер улыбок, а также руки То же проделаем с портретами 4 и 5. Внимательное исследование покажет нам разницу между характерами изображенных лиц, особенно хорошо выступающую при сравнении.

Полнота эффекта еще хорошо выступает на снимке Н. Власьевского „Портрет" (вклад. лист после стр. 262), где все излишнее уничтожено (мягкорисующая оптика и позитивн. процесс!). Получается широкое и полное впечатление от этой работы.

Линии и пятна. Линии и пятна (массы) должны по своему характеру соответствовать характеру сюжета. Мы знаем, что есть линии „плавные",

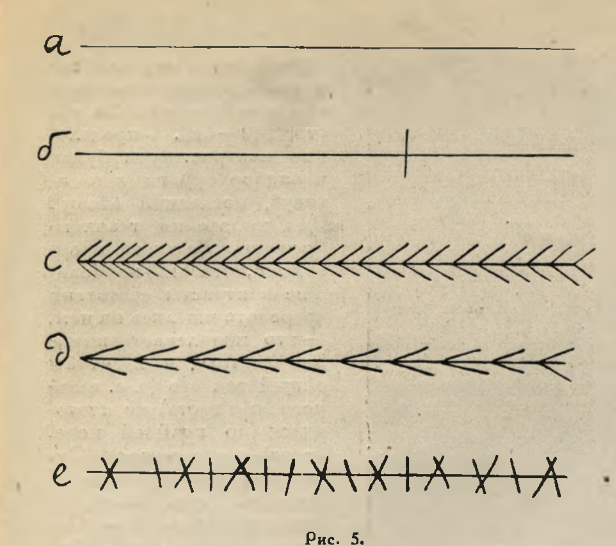


Рис. 5.

строгие", „мягкие", „монотонные" и т. д. Существуют линии, характер которых трудно поддается определению, но ясно воспринимается чувством художника. Надо развить в себе „чувство линии". Каков бы ни был характер линий или очертаний пятна, они должны быть изящны. Надо приучить глаз видеть в сюжете линии и оценивать их по достоинству. Бывают часто случаи, когда одна линия портит целый снимок.

Рассмотрим простенькую схему (рис. 5), показывающую влияние линий на характер сюжета. Линия *a* — прямая горизонтальная. Взгляд спокойно идет по ней от одного конца к другому. Линия — *b*: взгляд идет по линии спокойно до черты, здесь задерживается и идет дальше. Пересечение линий, значит, задерживает внимание зрителя. Линия — *c*: спокойный характер линии нарушен. Приобретается характер движения налево (летящая стрела) или направо (бегущие люди, деревья, наклоняющиеся от ветра). Линия — *d*: ускоренное движение по сравнению с предыдущим случаем. Линия — *e*: взгляд медленно, неопределенно движется по обоим направлениям, „рассматривая" линию. Линии *a*, с одной стороны, и *c*, *d* и *e* — с другой, отличаются тем, что по *a* мы просто „скользим" глазами, а *c*, *d* и *e* „рассматриваем". Проанализируем линии на снимке Рёмера „Снежный пейзаж" (рис. 6). Взгляд движется по линии (рис. 7) 1, 2, 3 почти без задержки; в пункте 3 начинаются пересечения, и мы начинаем внимательнее рассматривать сюжет. Далее взгляд направляется по линии 4, 5 и 6, попутно осматривая подробности пятна (деревья), задерживается в пункте 7 (даль, много подробностей) и спокойно выходит за пределы снимка по линии 8. Снимок осмотрен последовательно. Линия 1, 2 и 3 имеется почти в каждом снимке и называется „ведущей" (ведущей взгляд). Их может быть несколько. В портретах такими линиями являются обычно линии костюма. Линии рассмотренного пейзажа носят спокойный характер, что вполне соответствует его тишине и неподвижности.

Предлагаем рассмотреть следующие снимки в порядке возрастающей трудности: 1) стр. 85, 2) стр. 44, 3) стр. 49, 4) стр. 117, 5) стр. 75, 6) стр. 90, 7) стр. 101, 8) стр. 155, 9) стр. 135, 10) стр. 61 и 11) стр. 60, все портреты стр. 109 и далее, стр. 221, обложка № 9, обложка № 8, стр. 208, стр. 205.

Освещение. В этой краткой статье мы не можем описать хотя бы поверхностно все значение освещения для художественности снимка. Для светописца свет — все, или почти что все. В книгах и многочисленных статьях фото - журналов имеется обширный материал для изучения этого важнейшего фактора художественности. Мы ограничимся только одним указанием: освещение в высшей степени влияет на все описанные элементы художественности снимка, и при с'емке освещение сюжета решает участь снимка. Надо как можно больше изучать на практике, по снимкам, по литературе влияние освещения на сюжет. Правил никаких не устанавливать, шаблонов не вырабатывать, а сознательно выбирать освещение для каждого случая с'емки особо.

Градация светотени. Сравним два портрета: № 10 на стр. 113 и другой — на стр. 138. На первом мы видим полную скалу градаций светотени — от глубоко-черного до белого, а на втором она значительно менее: от темно-серого до белого. Зависит это от модели. Мужской портрет должен передать силу и мужественность модели, и автор воспользовался на этот раз широкой градацией тонов. Портрет же девочки (простой, домашний, нисколько не претендующий на звание художественного) в светлых тонах — имеет „веселенький" вид, что соответствует и возрасту, и костюму, и улыбке модели. Скалой тонов на снимке надо управлять, приводя ее в соответствие с своими художественными задачами. Поясним это в главных чертах. Рассмотрим скалу тонов, помещенную под портретом девочки. Оригинал скалы имеет в градации 1 — глубокий черный тон, в градации 14 — чистый



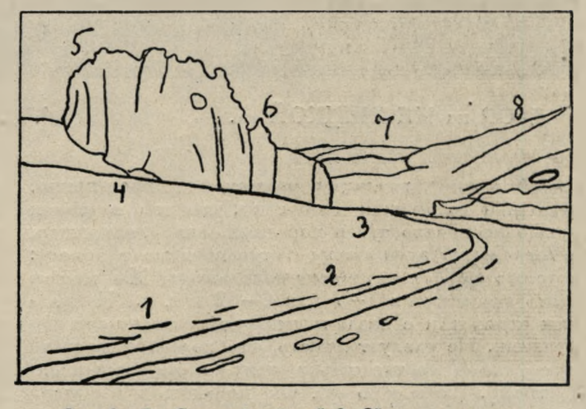
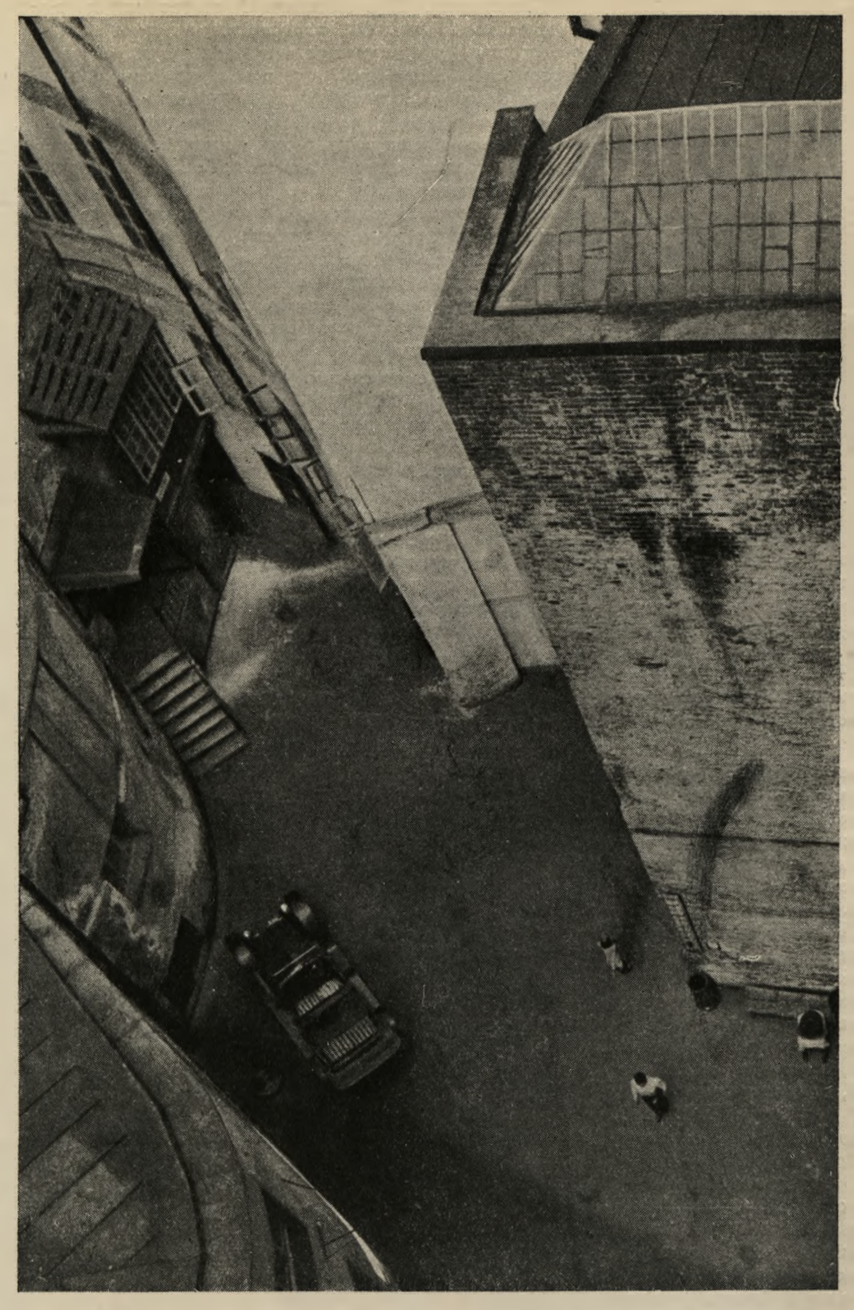


Рис. 6 и 7. „Снежный пейзаж" Ф. Рёмера и его схема.



ДВОР на МЯСНИЦКОЙ ул. *А. М. Родченко* (Москва)

от сюжета, и эту зависимость надо приучаться чувствовать (еще об этом см. стр. 140 — „III. Определение контрастности бумаг и подбор бумаги к негативу“, последний абзац). Для выделения главного предмета в сюжете необходимо, чтобы 1) наибольшие контрасты светотени сосредоточивались на нем, — это привлекает внимание зрителя, и 2) чтобы общий тон его (т. е. главного предмета) не повторялся (по крайней мере, часто) в аксессуарах. См. снимки: стр. 8 — фото 4 (лебедь), стр. 21 — „На коньках“, стр. 51 — „Починка старья“, стр. 73 — „По течению“, стр. 75 — „Жел.-дор. станция“, стр. 83 — „Лошади в степи“, стр. 85 — „Домик на холме, стр. 90 — „Зевающий тигр“. Что касается бликов и глубоких теней, то в подавляющем большинстве случаев они лежат на главном предмете.

На этом мы и заканчиваем рассмотрение элементов художественности снимка. Подводя итоги сказанному, мы приходим к заключению, что художественность снимка зависит от многих факторов, которые при с'емке и дальнейшей обработке снимка нужно принимать во внимание. Общий же вывод будет таков: в снимке все должно быть направлено к наиболее полному и яркому выражению его темы; все, что тему не выражает, или этому не способствует, — должно быть исключено. От фотографа требуется уменье найти на данную тему сюжет и уметь его компановать. Надо развить в себе привычку уже при самом процессе с'емки видеть будущий снимок, и сюжет изменять в соответствии с ним; непоправимые при с'емке недостатки в сюжете придется исправлять уже в лаборатории при ведении негативного и позитивного процессов, и эти недостатки фотограф должен не только видеть перед с'емкой, но и знать, — может ли он их исправить, и если — да, то — как. Для развития в себе таких качеств фотограф должен позаботиться о своем художественном образовании. Совершенно необходимо быть знакомым с произведениями лучших мастеров живописи и рисунка и лучших фотографов-художников как наших, так и заграничных. Надо почаще пользоваться выставками картин и рисунков,

белый, прочие градации изменяются постепенно, от одной до другой. Допустим, что мы задаемся целью воспользоваться короткой скалой, например, в 7 градаций этой скалы. Тогда возникает вопрос: которые же 7 градаций мы используем? Мы можем взять промежуток 1—7 или 6—12 и т. д. И получим отпечатки с различными художественными эффектами. Не следует думать, что короткая, светлая скала тонов соответствует чему-то светлому и радостному. Ею можно отлично передать и изобилие воздуха и света ясного летнего утра, и безнадежный осенний туман. Это зависит, главным образом,

альбомами, художественными изданиями, и все, что достойно внимания, изучать. Кроме того, неустанно наблюдать действительность, а снимая, проявляя, копируя — наблюдать за получаемыми эффектами, сравнивая снимки с тем, что было перед камерой во время с'емки. Надо развить в себе то качество, которое у писателей носит название „легкого пера“, т.-е. способность — мысль, идею, тему претворить в сюжет и передать его на бумагу не так, „как выйдет“, а как это требует поставленная себе задача. Свою камеру, свои фото-материалы надо хорошо знать и владеть ими свободно. Особое внимание обратить на качества негатива,— ведь, он является исходным пунктом позитивных процессов. При с'емке не скупиться на пластинки, чтобы промахи в экспозиции не погубили негатива. Нам приходилось наблюдать, как работают признанные, известные фотографы художники, и мы можем сказать, что иногда с одного сюжета они делали до 8 негативов, а из них выбирали один. Из позитивных процессов надо выбрать один, дающий свободу обработке сюжета по своему вкусу, все равно какой — бромойль, гуммиарабик или запыливание, но добиться свободного владения им. Коснемся еще вопроса об об'ективах. Чем лучше снимать — анастигматом или моноклем? Т.-е., другими словами, как снимать — резко или нерезко? Ответ, кажется, ясен. Снимать можно любым об'ективом при условии, чтобы художественные замыслы фотографа на снимке осуществлялись. Лучшие фотографы мира снимают и теми, и другими об'ективами, и их произведения — равно высокой ценности.



МАТЬ *А. Родченко*

Не следует упускать из вида эффекты, даваемые обрезкой и монтировкой снимка. Обрезка — это есть та же компановка, и ей надо придавать значение, как элементу художественности. Монтировка весьма влияет на общее впечатление от снимка, (под монтировкой подразумеваются цвет и размеры подкладок и картона). Но об этом обширном вопросе будет дана особая статья.

В. МАКАРОВ

ФАКТЫ о ФОТО-БУМАГЕ

▲ Как известно, в госмагазинах фото-бумаги нет. В то же время Фото-Кино-Трест заграничную фото-бумагу отпускал оптом частникам-перепродавцам, которые использовывали во-всю фотобумажный голод, драли за нее втридорога и обогащались. Своего производства вполне удовлетворительную фото-бумагу Фото-Кино-Трест продавал тем же частникам, и ее в госмагазинах также почти невозможно купить.

Совкино же, для продажи в своих магазинах, закупало у частных московских кустарных мастерских заведомо забракованную бумагу; на продаже этой бракованной бумаги частные производители наживали сотни процентов.

Спрашивается, что же думали Фото-Кино-Трест и Совкино об интересах потребителя — госфотографий, госпредприятий, редакций газет, рабочих фото-кружков, отдельных фото-любителей? От фото-бумажного голода вопль стоит, редакция заваливается письмами со всего Союза...

Надеемся, что после сопоставления двух фактов из их деятельности — оба вышеназванных госпредприятия догадаются и начнут продавать и покупать бумагу друг у друга, предоставив частникам покупать у частников же. Так-то оно лучше и спокойнее будет.

▲ Когда покупатель приносит обратно в магазин Совкино купленную им негодную бумагу русского кустарного производства, ему заявляют: „Принять обратно не можем, так как вы ее распечатали“. В выпущенном недавно об'емистом каталоге Совкинторга имеется много полезных советов и рецептов, но отсутствует указание о том, как определять непригодность бумаги, не вскрыв пакета и не испробовав ее. Ожидаем, что в следующем издании каталога Совкино пробел этот восполнит...

▲ По последнему (1927 года) каталогу Совкинторга, 10 листов бумаги 9 × 12 *см* стоят 60 коп. § 24 того же каталога гласит: „Цены настоящего каталога обязательны для всех магазинов Совкино...“ Между тем, Харьковское Отделение Совкинторга продает 10 листов бумаги 9 × 12 *см* „НПГ“— за 90 к., а десяток „Мимозы“ того же формата — за 1 р. 15 к. Посоветуем Совкино посылать свой каталог не только потребителям, но разослать его также и по собственным отделениям. Авось, пригодится.

▲ В то время, как в госмагазинах заграничной бумаги нет, у частников ее в любое время можно достать, правда, по цене в 3—4—5 раз дороже нормальной, и так продолжается уже четыре года...

▲ В заключение, об.. актерах. Редакции одной центральной газеты понадобилось 10 листов бумаги 18 × 24 *см* для выполнения срочной газетной работы. Обратились в Совкинторг — и получили категорический отказ. Написали письменную просьбу — результат тот же самый: „Бумаги нет“. Пока фотографы, как говорится, рвали в отчаянии на себе волосы, кто-то вспомнил обещание одного актера, снимавшегося для газеты: „Сделаю в Совкино все, что вам понадобится!“ И в самом деле: через полчаса вызванный актер вынес ожидавшему посланному из магазина Совкино, давшего категорический отказ, нужное количество бумаги.

Спасибо и за то, что хоть не всем отказывают, что есть все же возможности...

В следующих номерах журнала будет собран материал о других фото-продуктах.

КАК УСКОРИТЬ ПЕЧАТАНИЕ на „ДНЕВНЫХ“ БУМАГАХ в ПАСМУРНЫЕ ДНИ

Зимний сезон не совсем правильно считают у нас „мертвым“ сезоном любительской фотографии. Так было давно, когда фото-техника лишь начинала развиваться.

Не то теперь, когда вырабатываются достаточно светочувствительные пластинки, допускающие моментальные с'емки даже в плохих условиях освещения.

Однако, фотография не ограничивается, ведь, одним лишь негативным процессом. Надо сделать и отпечаток,— и вот тут-то и возникают затруднения у наших любителей, которые, не владея техникой работы на бромистых бумагах (а любительских сортов бумаг с проявлением—т. н. „газопечатных“— наши фото-торговые организации выписывают из-за границы очень мало и неохотно —отдают предпочтение бумагам с видимым печатанием, т. н. „дневным“, которые зимою, как известно, копируют очень медленно. И вот в этом-то и лежит одна из причин застоя фото-любительской работы зимой.

Однако, фото-химия нашла способ помочь этой беде, облегчив печатание на дневных бумагах зимою. Способ этот не нов, но мало известен у нас, особенно с практической стороны, и поэтому мы делимся с читателями результатами проверки ряда указаний фото-химиков Запада относительно зимней работы с дневными бумагами. Опыты доказали, что вместо печатания на целоидинной или аристотипной бумаге, как обычно, т.-е. до появления несколько даже перепечатанного рисунка, можно ограничиться лишь слабым копированием на этих бумагах (под нормальным негативом 2—5 минут около южного окна) и затем проявить отпечатки в каком-либо из проявителей, в котором они и приобретают надлежащую силу. Нужно, однако, иметь в виду, что такие отпечатки выходят с сероватыми светами и вообще бывают менее приятны, чем обработанные обычным способом; однако, для рядового, начинающего любителя, который не слишком заботится о художественном эффекте, способ этот вполне приемлем.

Приемы обработки таковы: бумагу вкладывают в копировальную рамку при ламповом или желтом свете и печатают до тех пор, пока не будут заметны контуры рисунка. Контроль печатания проводят также при ламповом свете, помня вообще, что даже самое незначительное влияние дневного света вредно отражается на качестве проявленного отпечатка.

После того, как копирование закончено, т.-е. после того, как на отпечатке заметны будут контуры рисунка, его переносят в ванну с одним из нижеприведенных проявителей.

Следует наблюдать за тем, чтобы отпечатки все время находились в движении и стараться не обрабатывать большого количества копий сразу.

Лучше всего обрабатывать отпечатки по одному. Температура проявителя должна равняться 17°, т. к. слишком холодный проявитель грязнит отпечаток в светах.

Как только отпечатки приобрели необходимую силу (цвет отпечатков, в большинстве случаев, бывает красновато- или рыжевато-фиолетовый), проявление следует сейчас же приостановить, переложив отпечаток из ванны с проявителем в ванну с 2—5% раствором обычной поваренной соли и обрабатывать их там в течение пяти минут. Затем отпечатки переносят в обычную вираж-фиксажную ванну, либо в виражную для тонирования, а затем — в фиксажную для закрепления.

Обработка отпечатков заканчивается обычной промывкой. Ниже приводим ряд рецептов проявителей, виража и вираж-фиксажа. Проявлять следует при ламповом свете. Проявителя брать немного — с таким расчетом, чтобы он лишь свободно покрывал отпечаток.

Пирогалловый проявитель для дневных бумаг (Э. Валента):

Воды	500 *куб. см*
Сульфита кристаллического	50 *г*
Пирогалловой кислоты	5 *г*
Лимонной кислоты	5 *г*

Метоло-гидрохинонный проявитель для дневных бумаг (Э. Валента):

Воды	1000 *куб. см*
Лимонной кислоты	17 *г*
Метола	4 *г*
Гидрохинона	6 *г*

Проявитель этот употребляют, разводя 10—20 частями воды. Отпечаток перед проявлением промывать не следует.

Парамидофеноловый проявитель (П. Ханнеке)

Воды	500 *куб. см*
Сульфита кристаллического	25 *г*
Парамидофенола солянокислого	3,5 *г*
Лимонной кислоты	4 *г*

Золотой вираж для черных тонов проявленных дневных бумаг:

I. Воды	1000 *куб. см*
Роданистого аммония	20 *г*
II. Хлорного золота	1 *г*
Воды	100 *куб см*

Непосредственно перед употреблением—смешивают 100 *куб. см* раствора I с 10 *куб. см* раствора II, прибавляя еще от 50 до 100 *куб. см* воды.

После тонирования отпечатков в этом вираже, их закрепляют в 10% растворе гипосульфита.

Золотой вираж-фиксаж для проявленных дневных бумаг:

Воды	500 *куб. см*
Гипосульфита	200 *г*
Роданистого аммония	25 *г*
Квасцов	20 *г*
Уксуснокислого свинца	10 *г*

После того, как раствор этот хорошо отстоится, его старательно фильтруют, после чего прибавляют от 7 до 8 *куб. см* 10% раствора хлорного золота на каждые 100 *куб. см* основного раствора.

Описанный нами способ приготовленных позитивов на дневной бумаге значительно облегчает и ускоряет работу с нею зимой, тем самым расширяя возможности зимнего фото-любительства вообще.

С. КРАВЦОВ

Фотографические беседы

Систематическое изложение основ фотографии для начинающих

Беседа XI. ПОЗИТИВНЫЕ СПОСОБЫ ПЕЧАТИ на СОЛЯХ ХРОМОВОИ КИСЛОТЫ

СРЕДИ всех позитивных способов — печать на солях серебра (бромистые и хлоробромистые бумаги) пользуется, как известно, наибольшим распространением у фотографов. Кроме громадного преимущества, заключающегося в простоте и легкости обработки, эти способы печати имеют, однако, и свои недостатки: известную механичность процесса, полную зависимость работающего от характера негатива и сравнительную недолговечность копий.

Между тем, кроме солей серебра, имеются еще и другие чувствительные к свету вещества, могущие дать не только простор в обработке негатива, но и полное подчинение процесса замыслам фотографа. С этой точки зрения, способы печати на солях хромовой кислоты особенно могут заинтересовать фотолюбителя. Изложение этих способов в их исторической постепенности, описание тех возможностей, какие они могут представить — и составляет содержание настоящей статьи.

Хромовая кислота и ее соли — двухромовокислый калий (или аммоний) — представляют для нас особый интерес, потому что, не изменяясь сами по себе от действия света, они делают органические вещества (напр., бумагу, древесину и пр.) весьма чувствительными к свету. Еще в 1839 году, т.-е. вслед за открытием фотографии вообще, Мунго Понтон в одном из английских журналов писал о том, что „бумага, напитанная раствором двухромовокислого калия, становится чувствительной к свету". Несмотря на важность, это сообщение едва ли имело тогда какое-либо практическое значение для фотографии. Только позже — в 1852 г., соображения, высказанные Понтон, уточнились другим открытием, сделанным англичанином Тальботом. Путем длительных опытов, Тальбот установил: если какую-либо хромовую соль (двухромовокислый калий или аммоний) соединить с клеем, желатином, гумми-арабиком, т.-е. с одним из тех клеющих веществ, какие носят в физической химии название „коллоидов", то последний, будучи хромирован и подвергнут действию дневного света,— дубится. Степень дубления выразится в том, что коллоид приобретает способность набухать в воде пропорционально действию на него света: в тех местах, где свет действовал долго и интенсивно, клеющее вещество задубится настолько, что не только раствориться, но даже набухнуть в воде не сможет; там, где свет не подействовал вовсе или подействовал немного, может произойти или полное растворение клеющего вещества в воде, или только его набухание. Это замечательное открытие тогда же послужило основой всех современных фото-механических способов (фототипия, автотипия и пр.), а фотографу дало ряд позитивных способов на хромированных — желатине, гумми-арабике и пр., описание которых мы предлагаем вниманию читателя.

Пигментный способ печати

Представим себе, что бумага покрыта раствором горячего желатина, в который прибавлена какая-нибудь сухая краска. В случае выбора, напр., сухой голландской сажи, такая бумага по высыхании представляет собой сплошь темную полуглянцевую поверхность и носит название „пигментной". Как понятно из предыдущего, бумагу можно сделать чувствительной к свету, погружая ее в раствор двухромокислого калия (или аммония). Если после очувствления и высыхания (в темной комнате) бумагу положить в теплую воду, то слой желатина сперва разбухнет, а затем весь растворится. Но если его выставить под негативом на свет, то слой потеряет уже способность растворяться в воде весь, так как хромированный желатин местами уже светом задублен. Последний будет растворяться только более или менее, т.-е. соответственно светотени негатива: в тех местах, где свет не подействовал (чистые, непрозрачные участки негатива) — слой желатина (с краской), не будучи задублен, совершенно растворится в воде; там, где свет проник больше всего (самые прозрачные места негатива) — слой сильно задубится и не растворится даже в горячей воде. Другими словами, на бумаге останется позитивное изображение цвета избранной краски. Однако, способ непосредственного проявления в воде отпечатка обычно не дает хорошего результата вследствие того, что дубление желатинного слоя во всю его толщину происходит только в тенях, при этом в воде происходит растворение слоя не только в светах, но и в полутонах, почему изображение получается „рваным", без переходов, с одними черными и белыми участками. В виду этого, прибегают к переносу изображения, после печати, на другую (любого цвета) бумагу, покрытую желатином и называемую „бумагой для переноса". Для этого по окончании печати пигментную бумагу в холодной воде соединяют с переносной — слой к слою, прикатывают валиком, а затем уже, склеенными, их проявляют в теплой воде. Процесс проявления в воде заключается в растворении незадубленного светом слоя и, разумеется, ничего общего не имеет с проявлением пластинок или бромистых бумаг. В теплой воде пигментная бумага отстает от переносной, а на последнюю переносится весь слой, который, все более и более очищаясь от незадубленного желатина, оставит одно лишь позитивное изображение. Последнее хотя и будет обращенным (слева направо), но зато все особенности негатива, полутона и детали останутся в неприкосновенности. Если почему-либо нежелательно иметь позитивную копию обращенной, то проявляют сначала на временную подложку, называемую „бумагой для двойного переноса" (вощеная бумага), а затем уже — на „бумагу для простого переноса".



ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА в НОРВЕГИИ *Вильзе* (Раума)

В то время как бумаги для переноса легко приготовить фотографу самому, процесс приготовления пигментной бумаги довольно кропотлив. В продаже имеются (за границей)[1] любого цвета такие бумаги. Для употребления в печати — их очувствляют раствором двухромокислого калия (или аммония). Так как слой бумаги обычно сильно насыщен краской, и при печати изображения совершенно не видно, то самую печать контролируют по фотометру.

Гумми-арабиковый способ печати

Так как этот процесс мало пригоден для обычной регистрирующей фотографии, то, уже вскоре после его изобретения (в 1858 г. Пуатевеном, он был основательно забыт. Тогда только, когда, на ряду с методами регистрации, в фотографии стали искать методов художественной выразительности — вспомнили про гумми-арабик. Первую такого рода попытку мы встречаем в 1896 г., когда известный австрийский фотограф Г. Кюн предложил использовать процесс на хромированном гумми-арабике и дал ряд рецептов.

Любая бумага, более или менее проклеенная, покрывается при помощи кисти смесью раствора гумми-арабика, любого цвета краски (акварельной, темпера или сухой) и раствора двухромокислого калия (или аммония), сушится в затемненном помещении и копируется под негативом на дневном свету. В зависимости от количества краски, изображение может быть слегка видимым, но лучше печать вести по фотометру. После печати отпечаток проявляется в холодной воде, при чем процесс проявления заключается, как и в пигментном печатании, в растворении незадубленных мест гуммиарабика с краской. В случае желания получить на отпечатке больше деталей и полутонов, что редко может дать обычная печать, применяют так называемую „комбинационную печать“. Последняя заключается в том, что на одном и том же отпечатке делают печать несколько раз, т.-е с негатива печатают сначала самые нежные света (взяв мало краски и много раствора двухромокислого калия), затем — полутона, и в третий раз—тени, изменяя каждый раз соотношения гумми-арабика, краски и двухромокислого калия. В результате на одном отпечатке получается как бы наложенными один на другой три копии, которые дадут в общем впечатление вполне сочного, со всей гаммой тонов, отпечатка.

Гумми-арабиковые бумаги имеются в продаже (в Германии)[2] различных цветов и для печати требуют лишь очувствления в растворе двухромокислого калия. Но так как покупная бумага предназначена только для однократной печати, то обычно такую бумагу фотографы готовят сами, что совершенно не представляет никаких трудностей.

Клеевая печать. Так как на гумми-арабиковой бумаге хороший отпечаток довольно трудно получить с однократной печатью и для этого, во всяком случае, нужен очень хорошо проработанный и мягкий негатив, то было предложено[3]) заменить гумми-арабик клеем

[1]) Лучшие пигментные бумаги — „Автотипной Компании“ в Лондоне.
[2]) Лучшие немецкие бумаги — Гохгеймера.
[3]) Русским фотографом С. И. Саврасовым.

(столярным). Клеевой слой отпечатка менее нежен, чем гумми-арабик, и при проявлении, как обычно, водой, клей допускает обработку отпечатка даже кистью, которая может снять краску в любых участках изображения.

Озобром

Изобретенная в 1900 году Манлеем озобромная печать служит как бы продолжением работы с пигментной бумагой, или, вернее, некоторым усовершенствованием пигментного процесса.

В пигментном, гумми-арабиковом и клеевом способах процесс проявления заключался в том, что вода растворяла незадубленный желатин, гумми-арабик или клей, находящийся в самом слое; в озоброме же — клеющее вещество с краской переносится на бромосеребряный отпечаток, и там — проявляется. В трех первых описанных процессах требовалось наличие дневного света,— озобромом можно получить пигментные любого цвета копии без участия дневного света, имея контактный или увеличенный отпечаток на любой бромистой бумаге. Для этого пигментная бумага любого цвета размачивается в особом озобромном растворе, содержащем двухромокислый калий и красную кровяную соль, и под водой соединяется с бромистым отпечатком. В результате химической реакции на металлическое серебро бромистого отпечатка (отпечаток под пигментной бумагой более или менее отбеливается) происходит дубление слоя пигментной бумаги пропорционально силе и сочности бромистого отпечатка; в тех местах, где в контакт с пигментной бумагой вступили наиболее крытые участки бромистого отпечатка, там желатин пигментной бумаги — задубился сильнее всего, и наоборот. Другими словами, роль света здесь заменяют сила и степень отложившегося металлического серебра бромистого отпечатка. Примерно через 30—40 минут после контакта химическая реакция вполне закончится, и пигментную бумагу отделяют (под водой) от бромистой, при чем весь пигмент (окрашенный желатин) останется на бромистом отпечатке. Проявлением последнего в теплой воде — растворяют незадубленные части пигмента, и на месте бывшего бромистого отпечатка (он отбелился) образуется чистое пигментное изображение цвета избранной пигментной бумаги.

Масляный способ печати

Этот способ позволяет получать копии при помощи масляных красок любого цвета и основан на общей для всех хромированных коллоидов способности дубиться под действием света. Бумага покрывается раствором желатина, как обычно, очувствляется двухромокислым калием (или аммонием), сушится в темноте и копируется на дневном свету. Изображение, хотя и слабое, можно наблюдать. По окончании печати, копию тщательно промывают в холодной воде от остатков двухромокислой соли (до уничтожения желтой окраски). Так как под влиянием света желатин задубился, т.-е потерял более или менее способность разбухать в теплой воде, то поэтому после теплой ванны на листе появится рельефное позитивное изображение (такое изображение называют „матрицей“). Если после снятия излишней влаги



ЖЕЛЕЗО — *Г. Флах* (Германия)



НА БЕРЕГУ ПРУДА *Л. Леонов* (Москва)

с матрицы на нее нанести валиком (литографским или суконным) или кистью масляную краску, хорошо стертую с олифой, то краска пристанет только к тем местам желатинного слоя, которые подверглись действию света, т. е. задубились и не разбухли; там же, где свет не подействовал и желатин не задубился, т. е. разбух (мокрый) — масляная краска будет отталкиваться, — в результате получится позитивное изображение.

Бромо-масляный способ печати — бромойль

Как озобром отличается от чистого пигмента, так и бромо-масляный способ от масляного тем, что для получения изображения не требуется дневного света. В масляном способе печати желатиновый рельеф (матрица) получается на особо приготовленной желатинированной бумаге, для бромо-масляного — достаточно для этого иметь контактный или увеличенный бромистый отпечаток. Для получения матрицы, последний отбеливается в особом отбеливателе, который одновременно дубит желатин слоя соответственно степени имеющегося на отпечатке металлического серебра. В результате этого, после промывки в теплой воде, на месте серебряного изображения получается рельефное, так же, как в способе масляном. Полученную матрицу, при помощи кисти, обрабатывают масляной краской. Здесь следует заметить, что заграничные фирмы бромистых бумаг выпускают специальную для бромо-масляного способа бромистую бумагу, отличающуюся от обычной, главным образом, особо подготовленным желатиновым слоем.

Заключение

Какие же преимущества описанных способов печати перед обычной печатью на солях серебра?— спросит читатель. Прежде, чем ответить на этот вопрос, следует заметить, что все способы печати на солях хромовой кислоты не могут быть применимы в обычных случаях регистрирующей фотографии. В этом случае только чистый пигментный способ представляет исключение, так как пигментные копии, выполненные этим процессом, обладают полнотой модуляции и деталями.

Печать (и увеличение) на бромистых бумагах, в умелых руках — процесс весьма гибкий, но если замыслы фотографа идут дальше, если он пожелает подчинить себе позитивный процесс в полной мере— вплоть до возможности изменения контуров изображения или до уничтожения ненужных деталей, если надо достичь особо-мягких или, быть может, грубо-схематичных эффектов в соединении с общим цветным тоном изображения, — тогда прибегают к одному из описанных способов печати. Отпечатки (форматом не менее 18×24 *см*), выполненные, напр., гумми-арабиковым или масляным способом, редко выдают непосвященному свое фотографическое происхождение — они скорее напоминают гравюру или рисунок карандашем.

Так как изображение на отпечатках, выполненных любым из описанных способов, состоит, в конечном счете, только из краски (акварельной или масляной), то, в противоположность бромистым и хлоробромистым отпечаткам, они обладают безграничной прочностью. Полная свобода в выборе тона (цвета) изображения — одно из главных преимуществ этих способов: работающий волен выбрать любую краску, любую комбинацию их,— а пигментные бумаги существуют разных цветов и оттенков. Изменяя крепость очувствляющей ванны из двухромокислого калия в пигментном способе, а в других — изменяя взаимоотношения между этой солью, клеющим веществом и количеством краски, — можно получить результат любой степени контрастности или мягкости. Возможность многократной печати на гумми-арабике, соединенная с проявлением в воде кистью, а в масляной печати — способ нанесения краски на матрицу,— все это дает такую свободу в обработке позитива, какая немыслима в обычном бромосеребряном способе.

Настоящая статья дает основные понятия о сущности описанных процессов,— в свое же время „Советское Фото“ намерено дать ряд руководящих статей по каждому процессу в отдельности.

Тот, кто постиг достаточно все современные приемы обработки бромистых бумаг, того не должна запугивать только кажущаяся сложность позитивных процессов на солях хромовой кислоты.

Н. Д. ПЕТРОВ

Двенадцатая беседа: „УВЕЛИЧЕНИЕ“— будет помещена в следующем 11-ом номере журнала

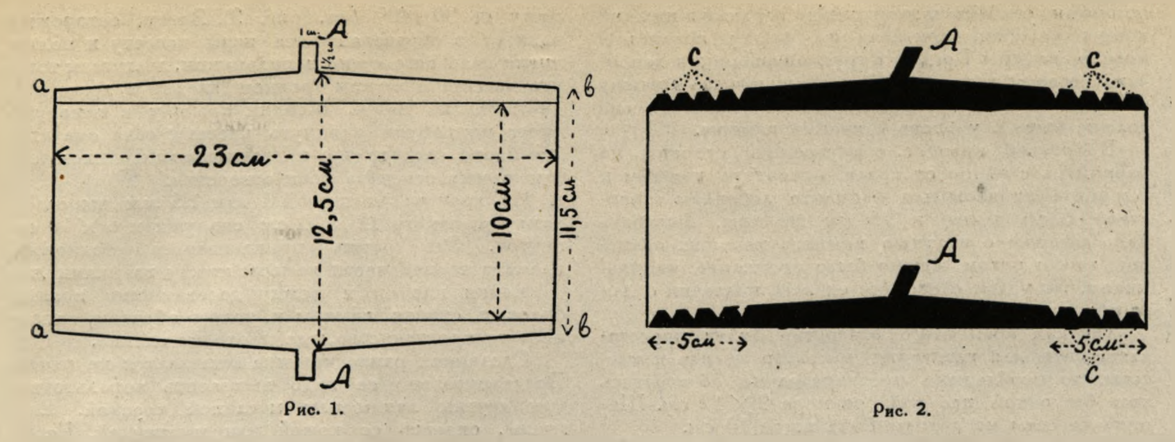


Рис. 1.

Рис. 2.

КАК ПЕРЕДЕЛАТЬ ПЛЕНОЧНЫЙ „КОДАК“ для С'ЕМКИ на ПЛАСТИНКАХ

Отсутствие аппаратов крайне тяжело отзывается на нашем фотолюбительстве. Отсутствие пленок ведет к тому, что пленочные аппараты нельзя использовать, а между тем, таких аппаратов много в фотомагазинах и на рынках. У многих любителей также имеются такие аппараты. За 15—25 руб. можно купить хороший „Кодак“ с апланатом, а иногда за ту же цену удается купить и с анастигматом. И все же без пленок пользоваться ими нельзя. Оказывается, при известном опыте, а главное — желании, пленочные аппараты нетрудно переделать для работы на пластинках. Настоящая статья имеет своей целью дать указания по этой переделке. Речь будет итти о „Кодаке“ размером 8 × 10,5 *см*, как наиболее подходящем по формату.

Прежде чем приступить к работе, необходимо защитить заднюю линзу аппарата картонным колпачком или завязать ее материей.

Для работы необходимо иметь следующие инструменты:

1) напильник небольшой,
2) старые ножницы или зубило для резки железа,
3) молоток и
4) наковальню, — чугунный утюг или подходящий металлический предмет с ровным краем. (Если имеются тиски, то это значительно облегчит работу).

Итак, приступим к переделке камеры.

Так как мы надеемся, что когда-нибудь и у нас появятся пленки, то лучше, если сохранить в целости заднюю крышку камеры, тем более, если она снабжена приспособлением для записи на пленках. Взамен этой крышки сделаем копию ее из листа железа. Для этого лучше пользоваться листовым железом, из которого делаются железные трубы к временным печам (можно разогнуть и пустить в дело такую трубу, если она не проржавела). Для облегчения работы можно взять лист жести, но крышка из нее получится не такая прочная; очень хорошо воспользоваться медным листом.

Из листа железа вырезаем ножницами или зубилом кусок следующих размеров: 23 *см* длины — рекомендуется немного припустить длину, хотя бы до 24 *см*, потом можно срезать; ширина куска у краев должна быть по 11,5 *см*, и в середине — 12,5 *см* (см. рис. 1), при чем с обоих сторон в середине пластинки должны быть оставлены выступы *А*—$1^1/_2$ *см* длины и 1 *см* ширины (см. рис. 1).

Теперь возьмите заднюю крышку камеры и наложите ее задней стороной на вырезанный кусок железа так, чтобы с боков оставались равные части. Прочертите по железу концом напильника или гвоздем две линии, соответственно длинным сторонам крышки, плотно прижимая эту последнюю к вырезанному куску железа. Сняв крышку, исправьте намеченные линии по линейке так, чтобы они были параллельны, и расстояние между ними равнялось 10 *см* (рис. 1).

Рис. 3. Поперечный разрез крышки.

Положите вырезанный и разлинованный кусок на край утюга, наковальни или просто на ровный край стола и загните под прямым углом обе длинные стороны куска так, чтобы сгибы шли по начерченным линиям *а*, *b*. (рис 1). Теперь, действуя осторожно ножницами, а затем — напильником, надо так подпилить загнутые края, чтобы получившаяся крышка входила с легким трением в пазы, имеющиеся по краям камеры. Выступы *А* загнуть так же, как это сделано у крышки камеры. Остается самая трудная часть копирования задней крышки: закругление верхнего и нижнего концов ее.

Для этого предварительно сделайте на загнутых краях ее, отступя 5 *см* от верха и низа, вырезки зубилом, как указано на рисунке 2 и, положив крышку на подходящий круглый предмет,

осторожно сгибайте и закругляйте верхний и нижний концы крышки, придавая им форму подлинной крышки камеры. Когда эта трудная операция закончена, остается лишь окончательно подогнать крышку так, чтобы она плотно входила в пазы, при чем она должна быть в уровень с краями камеры.

В готовой крышке, с внутренней стороны, на равном расстоянии от краев, начертите гвоздем и вырубите зубилом или выпилите лобзиком отверстие 12 *см* длины и 9,5 *см* ширины. Вырубать надо осторожно и лучше немного меньших размеров, чтобы потом можно было подпилить напильником. По углам отверстия сделать надсечки *d* для загибания пазов (рис. 3).

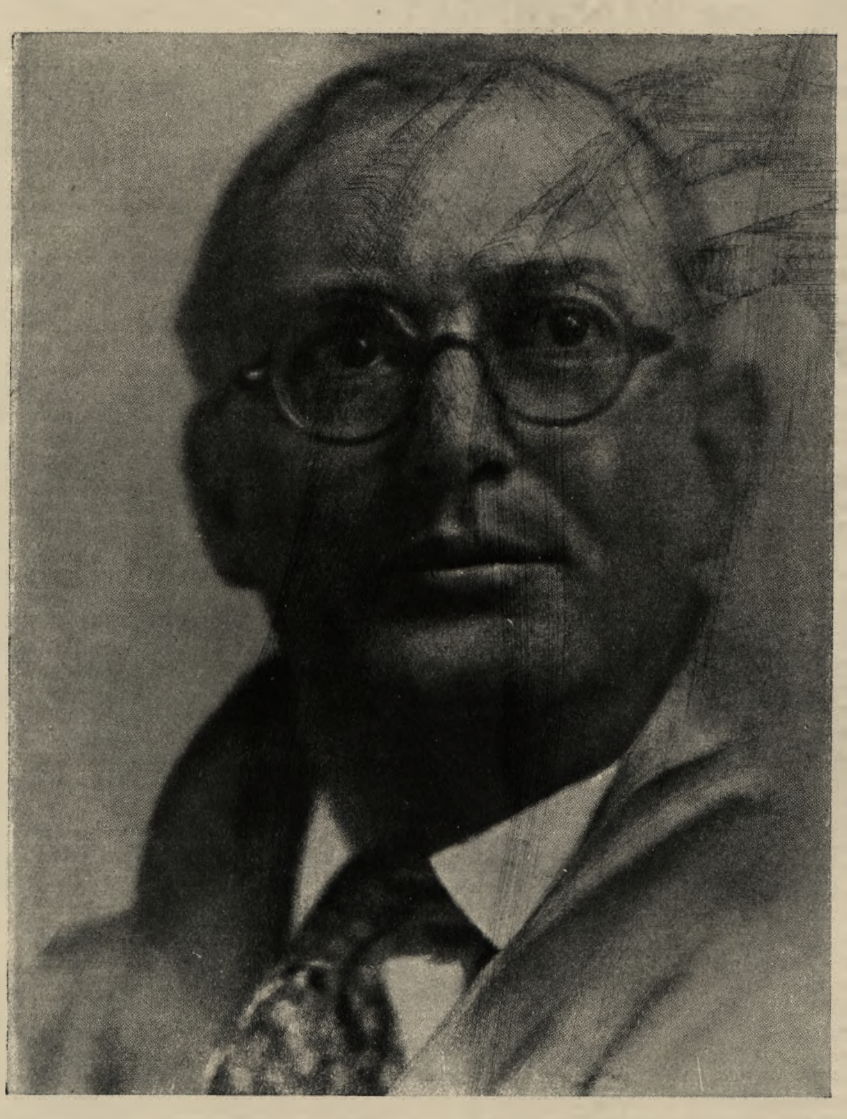
Так как края этого отверстия будут представлять пазы для вдвигания матового стекла и кассеты, то необходимо предварительно об'завестись хотя бы одной кассетой размера 9 × 12 *см*. Ширина кассеты не должна быть шире 10 *см*.

Имея под руками кассету, приступим к устройству пазов для нее. Для этого длинные стороны прорезанного отверстия отгибаем по краям (*a*) наружу на 30—40° (см. рис. 3). Затем, осторожно вдвигая в образовавшиеся пазы кассету и подтачивая пазы осторожно напильником, достигаем того, что кассета с легким трением входит и легко выдвигается из пазов. Вставим крышку в камеру и снова попробуем вдвинуть кассету; если она входит плохо, следует еще подточить напильником или еще слегка отогнуть края отверстия.

Из картона толщиной 1 или 1,5 *мм* вырезаем рамку размером 12 × 10 *см* снаружи и 8 × 10 *см* внутри. Эта рамка приклеивается столярным клеем в задней части камеры между валиками для движения пленки и между деревянными краями боковых стенок камеры и, таким образом, заполняет то пространство, где проходит пленка.

Сделанная ранее крышка вставляется на место. Предварительно ее надо выкрасить асфальтовым или другим лаком или масляной краской. Еще лучше, оклеить ее кожей или имитацией. Части *A* (см. рис. 1), загнутые наружу, как у крышки камеры, после вставления крышки служат для удержания ее на месте. Остается оклеить плюшем или бархатом края отверстия, получившегося в задней части камеры. В верхней и нижней части лучше наклеить полоски бархата пошире, 15—17 *мм* шириной, во избежание попадания света. При наклейке бархата — не пачкайте клеем ворс, так как он слипается и может пропустить свет.

Теперь остается сделать рамку для матового стекла. Вырезаем из обыкновенной фанеры две рамки: одну — вдоль слоя, другую — поперек. Первая рамке имеет внешние размеры 10 × 13,5 *см* и внутри 9 × 12 *см*. Внешний размер второй рамки тот же, внутренний — 8 × 11 *см*. Обе рамки накладываются одна на другую и склеиваются вместе. Из листа железа вырезается рамка, размеры которой снаружи 10 × 13,5 *см* и внутри 8 × 11 *см*. Эту рамку надо подточить так, чтобы она с легким трением входила в сделанные ранее пазы на камере. Склеенная фанерная рамка зачищается шкуркой, красится или оклеивается кожей. В нее вставляется матовое стекло (матовая поверхность должна быть обращена к об'ективу), сверх стекла накладывается железная рамка. Сквозь проделанные в ней предварительно отверстия ввертываются мелкие винтики или вбиваются осторожно мелкие гвоздики, которые и скрепляют ее с фанерной рамкой. Если



АМЕРИКАНЕЦ — *И. Вандерпан* (Канада)

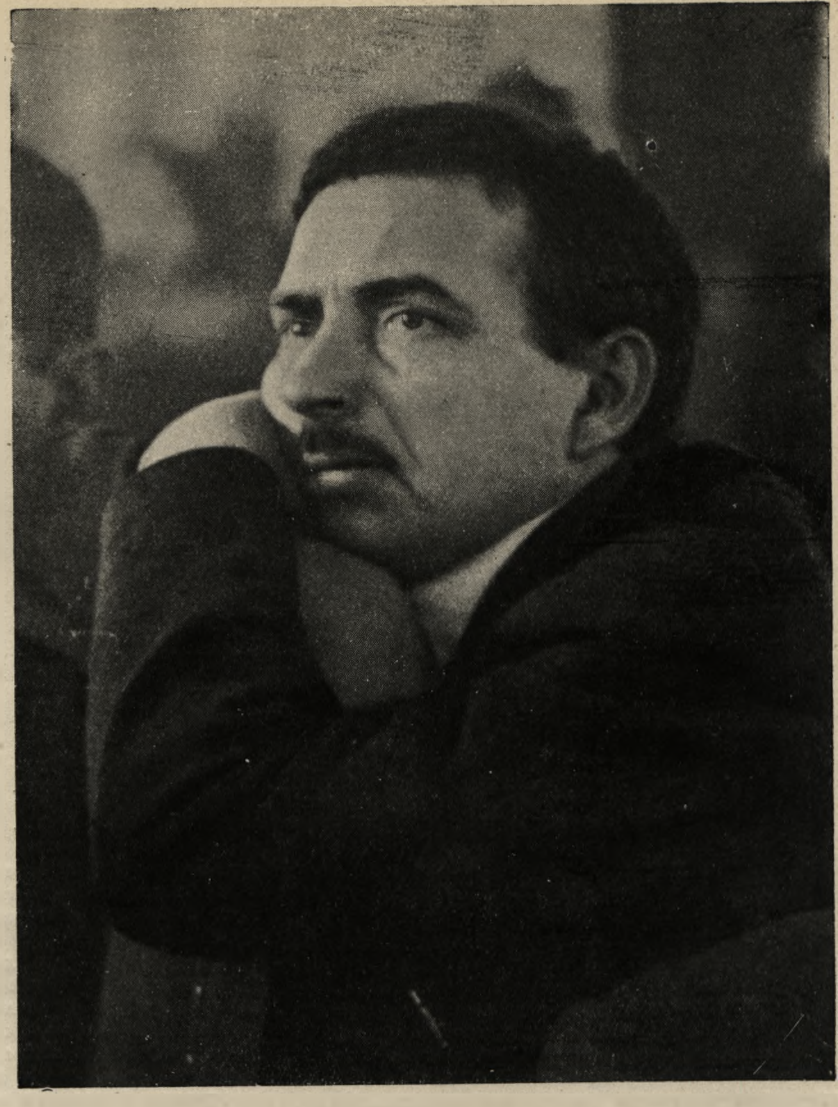
стекло держится неплотно, надо закрепить его деревянными клинушками так, чтобы оно прилегало к железной рамке. Рамка с матовым стеклом готова. Для смены матового стекла можно вырезать короткую сторону нижней фанерной рамки перед склейкой их, а после вставки стекла — заложить вырезанную часть в образовавшуюся щель.

Аппарат готов для с'емки с наводкой на фокус по матовому стеклу. Для с'емки по кале необходимо навести на фокус на определенном расстоянии, например — 3 метра, какой-нибудь предмет (картину, портрет) и сдвинуть калу так, чтобы указатель стоял на том месте калы, где обозначено 3 метра.

Все вышеуказанные размеры относятся к камере „Кодак" размера 8 × 10,5 *см.* При других размерах нужны соответствующие изменения.

При описанном способе переустройства камера остается невредимой, так что при надобности вся сделанная нами крышка снимается, вставляется старая крышка, и камера опять готова для работы на пленках. Переделка требуя самых незначительных затрат, может доставить любителю вполне пригодную камеру для пластинок 9 × 12 *см.*

СУРИН



М. ТОМСКИЙ СЛУШАЕТ ПРЕНИЯ *М. Альперт* (Москва)



КОНЧЕНО... *Рихард Трагер*

ПО ИНОСТРАННЫМ ЖУРНАЛАМ

Изменение характера изображения при увеличении

КТО делает со своих маленьких негативов увеличения, заботясь при этом не столько об их количестве, сколько о качестве, тот нередко может столкнуться с трудностью получить гармоничную копию с данного негатива. Кроме того, часто бывает нужно выразить тот или иной свой замысел путем некоторого изменения характера самого изображения. Рядом со способами прикрытия подвижными мазками из картона (помещаемыми в конус лучей от фонаря) некоторых частей изображения, кроме способа с предварительной перед проявлением ванной из двухромовокислого калия, есть еще способ одновременного проявления и экспозиции бумаги на экране фонаря.

Вариант этого метода, напоминающий печать на бумагах с видимым изображением, публикует „Photographische Industrie" 1926 г. На экран увеличительного фонаря прикрепляют прежде всего клеенку во избежание загрязнения и намокания от проявителя. Перед экспозицией бумагу, на которой хотят увеличить негатив, вымачивают в проявителе, разбавленном равным количеством глицерина (для вязкости и во избежание потеков). Затем, прикрепив сырую бумагу на экран к клеенке, делают экспозицию, подбирая последнюю сначала только для теней (прозрачные участки негатива). Закрывают об'ектив крышкой с неактиничным красным стеклом и следят за процессом проявления бумаги, не снимая бумагу с экрана). Так как бумага, будучи пропитана раствором, несколько потерял свою чувствительность, то процесс проявления протекает медленно. Прежде чем тени примут необходимое почернение, вновь открывают крышку об'ектива и дают экспозицию, приблизительно необходимую для полутонов. Так же проявляют при закрытом об'ективе и опять так же экспонируют и проявляют детали в светах. Весь смысл этого, на первый взгляд кропотливого, метода заключается в том, что работающий, экспонируя понемногу, следя за медленно протекающим процессом появления изображения может по нескольку раз давать экспозиции и тем выравнивать и изменять характер изображения. Чем чаще чередуются экспозиция и проявление, тем мягче будет изображение, и наоборот. Бумага должна быть основательно пропитана раствором проявителя, в случае же если будет заметно высыхание его, то мягкой широкой кистью, пропитанной проявителем, бумагу увлажняют вновь (при закрытом об'ективе). Так же кистями с проявителем можно производить, в случае необходимости, местное проявление.

Сохраняйте ценные негативы

Вполне допустимо, что у современного фоторепортера и даже у фотолюбителя найдутся негативы, ценные по своему содержанию, быть может, даже историческому. Такие негативы должны быть сохранены и предохранены от разрушения слоя. Обычное средство предохранения негатива — поливку слоя его лаком — можно заменить, по словам „Revue Française de Photographie" за 1927 г., поливкой раствором пчелиного (чистого) воска в бензине.

Вираж бромистых бумаг с большой гаммой цветных тонов

Медными виражами можно получить на бромистых бумагах целую гакму цветных тонов, начиная от коричневато-черных до кирпичн.-красных. Заимствуем из „The Amateur Photographer“ 1927 г.— образцовый рецепт такого вираж:

А.	Сернокислой меди	4 г
	Лимоннокислого калия нейтрального	16,0 г
	Воды	600 *куб. см*
Б.	Красной кровяной соли	$3^1/_2$ г
	Лимоннокислого калия нейтрального	16 г
	Воды	600 *куб. см*

Для употребления смешивают равные части растворов А и Б и окрашивают отпечаток; прибавкой в ванну еще нескольких куб. *см* 10% раствора лимоннокислого калия, если понадобится осветляют окрашенные светлые места изображения.

Тона получаются от тепло черного до кирпичнокрасного. Процесс. по желанию, можно прервать на любом тоне, и отпечаток промыть, как обычно. При этом нежелательная окраска светов изображения пропадает в промывке.

Предохранение легкопортящихся растворов

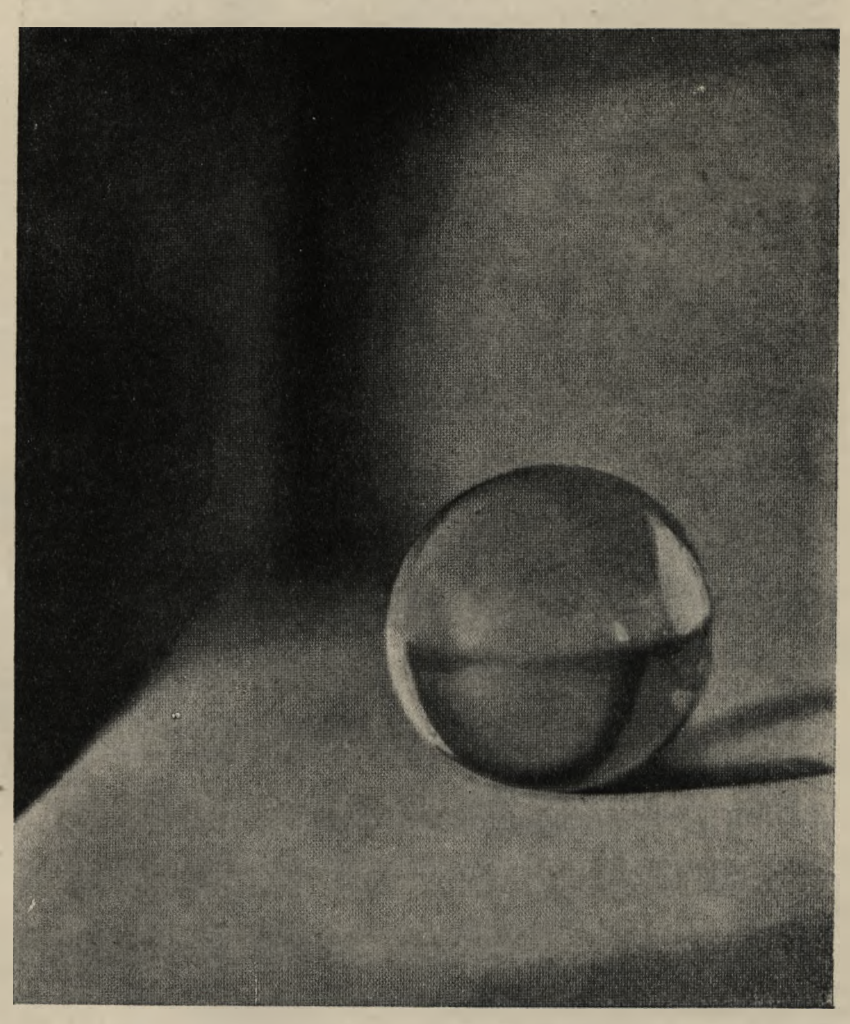
Иногда фото-любитель не замечает, что причиной какой-либо неудачи является заготовленный в прок, но испортившийся раствор. Напр., раствор сульфита, заготовляемый иногда для быстрого составления амидолового проявителя, в обыкновенных условиях сохраняется недолго. Не мало других растворов портится, окисляясь под влиянием воздуха.

Среди многих простых способов предохранения растворов, „Revue Français de Photographie“ 1927 г. указывает следующий. Растворы держат в широкогорлых склянках, закрытых пробкой, проваренной в расплавленном парафине. В пробку вставляются две стеклянные трубочки одна — длинная, доходящая почти до дна посуды, другая — короткая, только несколько проходящая пробку.

В случае необходимости взять из банки раствор, его выкачивают посредством резиновой груши, надетой на короткую трубку. Если взять длинную трубочку из лабораторного стекла (шириной от 5 до 7 *мм*, то конец ее выходящий из пробки наружу, можно загнуть вниз для стекания раствора. Загибание трубочки следует производить осторожно над пламенем спиртовой лампы.

Для противодействия окислению растворов, трубочки следует всегда держать закрытыми маленькими пробками.

Н. Д. ПЕТРОВ



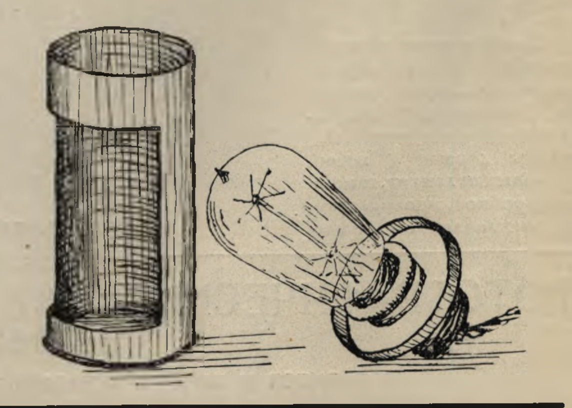
ХРУСТАЛЬНЫЙ ШАР — *Г. В. Ширен* (Англия)

ПОЗДНЯЯ ОСЕНЬ в ЛОНДОНЕ *Эдвин Дин* (Лондон)

ЛАБОРАТОРНЫЙ ФОНАРЬ из ЖЕСТЯНОЙ КОРОБКИ

ФОТО-ЛЮБИТЕЛИ, имеющие под руками электричество, могут, за неимением лучшего, изготовить себе красный фонарь из жестяной коробки, которая, наверняка, найдется у каждого. Очень подходят для этой цели круглые фунтовые коробки из-под какао или им подобные, а приспособить их к делу — самое большее час работы. На крышке коробки аккуратно намечается и вырезывается круглое отверстие такой величины, чтобы в него плотно входил патрон для электрической лампы (с отвинченным фарфоровым ободком, если он есть). Те, кто умеет паять, могут припаять его к крышке. При отсутствии этой возможности надо примазать патрон замазкой,чтобы не было пропускающих света щелей. К патрону присоединяется кусок шнура нужной длины, со штепсельной вилкой на другом конце. Этим все электрическое оборудование фонаря и заканчивается. В стенке коробки надо прорезать отверстие, отступя, примерно, сантиметра на три от верхнего края и на два сантиметра—от дна коробки Ширина отверстия должна быть около одной трети окружности коробки. Оба отверстия, и в крышке, и в коробке, очень легко вырезать обыкновенным перочинным ножом или каким-нибудь другим — с острым концом Можно также воспользоваться и ножницами. Это, собственно, и вся работа. Остается только закрыть отверстие в коробке несколькими слоями красной бумаги, укрепив ее сверху коробки и у дна—резиновыми кольцами или обвязав тесьмой. Фонарь готов. Конечно, надо обязательно испытать бумагу на неактиничность и проверить фонарь, чтобы в нем не было нигде щелей. Для большей устойчивости очень хорошо налить на дно коробки расплавленного свинца, а если фонарь желательно вешать на стену, то надо приделать к нему ушко или два: одно — сбоку, и одно — в дне коробки; тогда можно будет свет фонаря направлять вниз — на рабочий стол.

П. ЛЕОНТЬЕВ





ОСЕННИЙ ТУМАН в МОСКВЕ *Н. Власьевский*

К НАШИМ ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Есть художники, талантливые и оригинальные, которые работают, пишут, рисуют и творят не всегда в одной и той же манере и стиле; это не мешает им быть строго индивидуальными, это свидетельствует только о большом диапазоне их карандаша и палитры. То же можно наблюдать в искусстве фотографии.

Мы знаем и ценим фотографические работы А. М. Родченко, хотя они порой и вызывают те или иные оговорки и возражения, часто даже недоумение. Но всегда в этих фотографических „трюках", полных неожиданностей и порою мало понятных, можно наблюсти свежесть творческого подхода, эффект „сильно действующего" снадобья... В этой знакомой нам манере выдержан его снимок „Двор на Мясницкой улице". Теперь же, оказывается, есть другой А. М. Родченко — простой, незатейливый, почти реалистический мастер. На маленьком снимке (страница 301) — „Портрет матери" — сюжет трактован без всяких подходов, типичность натуры не подчеркнута искусственно, и вся картина выдержана — да не обидится автор — в стиле наших передвижников в лучшем смысле этого слова. На обложке настоящего номера воспроизведена та же фотография, но взята не в целом, а лишь в центральной ее части и в сильно увеличенном размере; из сравнения этих двух репродукций можно наглядно усмотреть, какое значение подчас имеет вырез снимка и как один и тот же негатив может быть поднесен по-разному. Мы полагаем, что по качеству и художественности выполнения, Родченко-реалист вполне может соперничать с Родченко-фантастом, Родченко-экспрессионистом.

Городской осенний пейзаж послужил сюжетом для двух снимков Н. И. Власьевского (Москва) и Эдвина Дин (Лондон). Московский фотограф дал картину Тверского бульвара в части, примыкающей к памятнику Пушкина, в серый осенний день, подчеркнув туманность очертаний и мягкость контуров; в связи с мелким моросящим дождем получилась интересная, полная своеобразного настроения, картина. Лондонский же мастер избрал момент просветления неба после долгого утомительного лондонского дождя: улицы мокры, мокрый асфальт блестит зеркальной поверхностью, но воздух прозрачен и уже нет ощущения той пронизывающей сырости, которая так характерна для лондонского климата.

Железнодорожные сюжеты избрали для своих снимков иностранные фотографы Г. Флах (Германия) и Вильзе (Норвегия). Грандиозные конструкции железного моста удачно подчеркнуты на первом снимке; „Железо" назван снимок, и действительно, автору удалось выявить сущность „материи" сюжета. Задачи норвежского фотографа совсем иные: ему хотелось дать пейзаж, оживленный движением паровоза. Оба снимка каждый посвоему интересны. Вообще в этой области много привлекательных сюжетов, и русским фотографам остается пожалеть, что с'емка железнодорожных путей является у нас запрещенной.

Своеобразен снимок американского фотографа Джона Эдвардса (Окленд): небоскребы Мангаттана в Нью-Йорке, разнообразные по своим архитектурным формам, снятые сквозь легкую и прозрачную решетку моста. Получилась эффектная картина американского города, возвышающегося до символического содержания.

Леонид Леонов, один из талантливых писателей нашей современности, оказывается, страстный фотограф-любитель. Он только год занимается фотографией, но помещаемые в этом номере журнала две его работы свидетельствуют уже о некотором мастерстве и хороших навыках. „На берегу пруда" — мотив средней полосы СССР, такой обыденный и серый в своем замысле и воплощении. Точка для снимка с привычной березой на переднем плане выбрана удачно, исполнение вполне удовлетворительное. Другой снимок — из южного мира: здесь представлено царство кипарисов, этих темных массивов, при чем удачно поставлена мужская фигура в белом, так контрастирующая по цвету с окружающей растительностью.

М. Альперт (Москва) дал чисто репортажный снимок: „М. Томский слушает прения", так отличающийся от шаблонных профессиональных портретов.

Фрагмент А. Ренгер-Патча (Германия) представляет моментальный снимок с производственного момента в гончарном деле, когда руки рабочего формуют глиняную посуду во время быстрого вращения станка. Автор на тему „За работой" не дает целую фигуру с окружающей обстановкой, а только непосредственно работающую часть ее

Оригинальный мотив для натюр-морта избрал Рихард Трагер: спокойно лежащий газетный лист и оставленные кем-то очки. „Кончено" удачно назван снимок, и настроение конца в нем выходит за пределы окончания чтения газеты.

Другой „натюр-морт" Г. Ширена, где воспроизведен стеклянный шар на гладкой плоскости, преследует передачу чисто живописных задач свето-тени. Снимок сделан с мертвой натуры, но все же живет, играет.

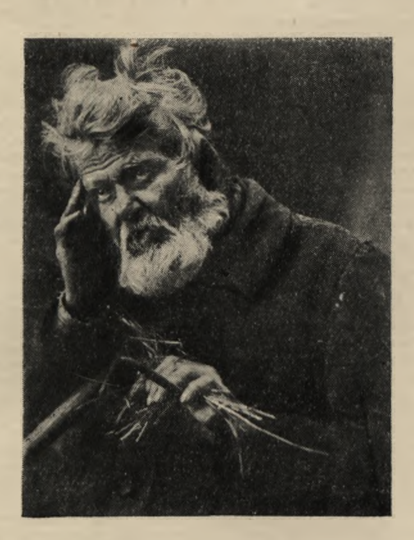
А. Иванов—Терентьев

ОТЗЫВЫ о СНИМКАХ

Снимайте, работайте над собой, ищите сюжеты, выбирайте темы, давайте свою трактовку, варьируйте действительность.

Накопляйте материал для критической оценки: все свежее, интересное, даровитое—будет отмечено с похвалой; все слабое, мертвое, надуманное—будет осуждено, но не голословно, не бездоказательно.

Из всей массы присылаемого для этой цели материала будет отсеиваться для воспроизведения и критической оценки наиболее типичное в том или другом отношении, наиболее яркое, с одной стороны, и наиболее отрицательное — с другой. Для того, чтобы можно было выбрать примеры, хорошо иллюстрирующие или достоинства, или недостатки, для большей наглядности критиче кой мысли — необходим материал, много материала, чем больше, тем лучше. Поэтому-то редакция и обращается к фотографам с призывом присылать свои снимки для отзыва. Сегодня только третий номер журнала с указанным отделом; в этих трех номерах помещено только два-три десятка снимков — и уже напрашиваются общие выводы, сами лезут вперед итоги и невольно хочется поговорить о приемах малоопытного фотографа, его стремлениях и неизбежных во всяком деле срывах и разочарованиях. Намечаются опасные линии, становятся проблемы, слишком трудные для малоопытного мастера, и выявляются устремления в сторону от путей и перепутий искусства. Но об этом до другого раза, когда материала накопится больше и когда нам можно будет свои положения иллюстрировать многими примерами из числа снимков, помещаемых в этом отделе журнала.



„Опять не уродило“ (*М. Куцев,* село Терпенье, Екат. губ.). Пример, как можно фальшиво подать такую простую тему. Трагедия деревни, трагедия сельско-хозяйственной страны, зависящей от атмосферных условий, на снимке фотографа обратилась в игру плохого актера из шекспировской пьесы („Король Лир“). Сколько лжи в позе, столь не подходящей к безыскуственности крестьянина, как некстати торчит в руке этот пук соломы. И вместе с тем фигура и главное лицо натуры очень интересны для фотографа, но надо иметь уж очень мало художественного чутья, чтобы думать, что этот снимок иллюстрирует поставленную тему. Автору надо пожелать только более осмысленного и чуткого отношения к своим сюжетам.



„На досуге“ (*И. Захаров,* д. Пижанка, Вят. губ.). Тот же упрек и не в меньшей степени заслуживает работа И. Захарова, где фотограф усадил старую крестьянскую чету, заставил обоих смотреть вперед и положил их руки в придуманное заранее положение. И действительно, крестьяне стараются изо всех сил угодить фотографу, только во взгляде их, впрочем, как и во всей композиции, нет никакого „досуга“, а есть просто недоумение перед странностью и необычностью положения, в которое их поставил претензионный автор фотографии.



„Закат солнца“ (*И. Корбут,* Евпатория). Снимок не только ультра-провинциальный, но и отставший от нашей эпохи по стилю и трактовке, по крайней мере, на четверть века. Такие композиции могли быть созвучны эпохе только в те отдаленные времена, когда ничего свежего не появлялось на страницах прессы и когда всякие бесчисленные „панорамы“ и еженедельники услаждали незатейливые вкусы обывателя. Тут есть все

элементы: и море, и парусная лодка, и чайка (подрисованные!), и, главное, женщина, окутанная тонкой тканью, нет только одного — искусства. И это тем более бьет в глаза, что автор, конечно, более всего хотел дать живописно-декоративную картину.



„Приготовление к молотьбе“. Другая работа того же автора тоже не блещет достоинствами, хотя, конечно, не так раздражает, как вышеотмеченная. Большая групповая сцена с большим количеством фигур, но в ней нет непосредственности моментального снимка массового сюжета, а намечается нарочитая группировка, сделанная волей фотографа. При взгляде на фотографию, не зная ее названия, ни за что не определишь, какой момент зафиксирован автором. К тому же снимок сделан в слишком мелком масштабе для данного сюжета. Слишком много земли на переднем плане и неба вверху.



„Наш ежик“ (*Л. Любарская-Буткевич*, Москва). Милая сценка из детской жизни. Ребята увлечены своим ежиком и не думают, что в этот момент на них наведен аппарат; поэтому здесь нет позы, нет искусственности, которой отмечены работы М. Куцева или И. Корбута.

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ.

Редакция предостерегает читателей от выпис и из г. Днепропетровска „Фото-аппарата Гном-Эмша-Патент“, рекламируемого в газетах неким М. Шейном, высылающим за 5 рублей картонную коробку, стоящую со всеми накладными расходами, не более 75 копеек, а также от покупки малограмотных книжек по фотографии Г. Бродерсена.



„За работой“. Кусок быта, ежедневность в работе сапожника-кустаря. Просто, бесхитростно взята натура. Тут нет сложных задач, нет покушений на большое искусство или мастерство, но снимок подкупает своей правдой и ясностью.

А. ИВАНОВ-ТЕРЕНТЬЕВ

ЮРИДИЧЕСКИЕ ОТВЕТЫ

33. **К—НУ.** Закона, обязывающего фото-любителя регистрировать фото-аппараты, не имеется. С'емки сценок уличной жизни можно производить без всякого разрешения.

Порядок фото-с'емок и кино-с'емок *событий внутренней жизни* регулируется постановлением Наркомпроса, Наркомвнудела и Реввоенсовета от 25 V—1923 г. („Собр. Узаконений“ № 70 от 1923 г., ст. 679). Для таких с'емок нужно разрешение административных отделов. Равно запрещаются также с'емки в полосе отчуждения железных дорог и военные.

Только *в пограничной полосе* требуется регистрация аппаратов в местных органах ОГПУ и разрешение с'емок.

С жалобой на действия администрации Вам следует обратиться к районному помощнику прокурора.

39. **ОДЕССКОМУ НАУЧНО-ФОТОГРАФИЧЕСКОМУ ОБЩЕСТВУ** (Одесса). Ставки арендной платы за помещения, занимаемые обществами, не преследующими коммерческой прибыли, имеют предельный характер. Взимание более высоких ставок арендной платы составляет нарушение постановления власти, и виновные лица должны нести ответственность в дисциплинарном (руководители учреждений) или уголовном порядке (частные собственники, арендные товарищества). Договор, заключенный Научно-Фотографическим О-вом с Комхозом, по коему арендная плата за помещения установлена в $3^1/_2$ раза выше платы, установленной законом, должен быть признан недействительным и расторгнут по суду. Мы рекомендуем Правлению Общества обратиться за содействием к окружному прокурору.

40. **С. А. КОЧЕТКОВУ** (Краснодар). Если Ваш чистый доход за 1926 год превысил 700 руб., то Вы подлежали обложению подоходным налогом, как кустарь, в размере $2^1/_2\%$ от суммы дохода с прибавлением к окладу налога 25% на усиление местного бюджета. У Вас нет оснований для обжалования действий финансовой инспекции.

41. **А. МАРКОВУ** (Павлов-посад). Милиционер был в праве потребовать от фото-кружка разрешения на фото-с'емку демонстрации, так как по закону для с'емки *событий* внутренней жизни нужно разрешение местной власти. Фото-кружок должен был озаботиться получением такого разрешения своевременно. Заявления профсоюзных организаций о выдаче разрешений не подлежат оплате гербовым сбором.

42. **КОСТРОМСКОМУ ГУБЕРНСКОМУ МУЗЕЮ** (Кострома). За фотографом признается авторское право на сделанный им снимок в течение трех лет со дня выпуска снимка в свет. Для собрания снимков срок авторского права удлиняется на пять лет. Фотографическое произведение должно считаться выпущенным в свет 1 января того года, когда оно было впервые опубликовано в печати или выставлено в общественном месте для публичного осмотра. Для сохранения за фотографом авторского права на фотографические изображения, требуется означение на каждом экземпляре: фирмы или имени, фамилии и места жительства фотографа или издателя и года выпуска в свет фотографического произведения.

А. П.

ФОТО-ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Москва.

Выставка советской фотографии за 10 лет. В анваре 1928 г. в Москве предполагается устроить выставку достижений советской фотографии за 10 лет. Программа выставки: 1) Фоторепортаж (хроника революционных событий, советское строительство, современный быт и т. д.); 2) Художественная фотография (достижения советской художественной фотографии; отображение в художественной фотографии труда, быта, природы СССР, советского строительства и его деятелей, национальных особенностей жизни народов Союза и т. д.); 3) Научная и техническая фотография (научная работа в СССР по изучению фотографических процессов применяемых в фотографии материалов, применения фотографии в науке и технике); 4) Фотография, как средство агитационно-просветительное; 5) Фотография в рабочих клубах; 6) Фотография в кино; 7) Фотографическая советская промышленность; 8) Фотографическое образование; 9) Фотографическая литература; 10) Советская фотообщественность.

Выставочный Комитет помещается в Государственной Академии Художественных Наук (ул. Кропоткина 32), где можно наводить все справки.

Фото-документы советского строительства. В связи с предстоящим празднованем 10-летия Октябрьской революции, Центроархив РСФСР (Старо-Ваганьковский пер. 8) организует фотокиноархив, в котором будут собраны негативы и позитивы фотоснимков и кинофильм, отражающих борьбу пролетариата за власть, советское строительство и важные моменты общественной жизни.

Фотокинонегативы и позитивы будут храниться в специальном здании, постройка которого будет закончена в текущем строительном сезоне.

Просмотр и отбор кинофильм и фотонегативов, подлежащих передаче Центроархиву, производятся экспертной комиссией Центроархива РСФСР.

Советская общественность и отдельные граждане СССР призываются поддержать Центроархив РСФСР в деле скорейшего завершения предпринятой им концентрации всех имеющих историко-революционный интерес фотокинодокументов.

Ленинград.

Крупнейшие ленинградские газеты — „Ленинградская Правда" и „Красная Газета" организовали при своих клубах рабкоровские фотокружки, ставящие своей задачей плановую подготовку рабочих-фотографов. К руководству кружковой работой привлекаются виднейшие специалисты. Параллельно с теоретическими занятиями, члены кружка ведут большую практическую работу.

В настоящее время почти все ленинградские фабрики и заводы имеют собственных фото-корреспондентов, фиксирующих наиболее интересные моменты рабочей жизни. Эти фотокорреспонденты, не ограничиваясь работой в периодической печати, прекрасно иллюстрируют своими снимками местные стенгазеты.

К десятилетию Октября. Комиссия по организации торжественного празднования 10-летия Октярьской Революции обратилась ко всем ленинградским фотографам и фото-любителям с просьбой предоставить в распоряжение комисии все имеющиеся у них негативы и позитивные опечатки, охватывающие периоды: великая империалистическая война—февральская революция—октябрьский переворот. Все снимки, имеющие подлинный исторический интерес, войдут в число экспонатов грандиозной выставки в ознаменование 10-летней годовщины Октябрьского переворота.

Световые газеты. Целый ряд ленинградских рабочих кружков готовит к 10-летию Октябрьской революции специальные номера „свето-газет", наглядно показывающих колоссальные победы нашей промышленности на фронте экономического строительства. В основу этих „газет" ляжет материал, заснятый рабочими фотолюбителями на своих фабриках и заводах.

Студенческая фото-деятельность. В происходившей здесь фотовыставке студентов вузов и техникумов, организованной по инициативе Фото-Кино-Техникума, приняли участие: Фото-Кино-Техникум, Институт Истории Искусств, Промышленно-Художественный Техникум, Военно-Морское Инженерное Училище, Лесной Институт и Технологический Институт,—при которых имеются любительские фотокружки. Следует отметить почти поголовное отсутствие среди экспонированных фоторабот бытовых фотоснимков, иллюстрирующих жизнь и работу студенчества, а также преобладание пейзажных и портретных фотокартин. Преобладающее значение на этой фотовыставке приобрели работы представителей Ленинградского Фото-Кино-Техникума (Ратнер, Лейбов, Дойник и др.). Обращало на себя внимание неучастие в выставке всех многочисленных Ленинградских Вузов и преобладание фоторабот одиночек над кружковыми, а также отказ от участия в фотовыставке Политехнического Института, Университета, Горного Института и др. Однако, положительным итогом этой фотовыставки является то обстоятельство, что она все же об'единила собой разобщенное до сих под студенческое фотолюбительство.

Ростов-на-Дону.

Фотопомощь — киноделу. По поручению УС ОДСК, местные организации „Друзей кино" должны провести интересную работу: содействие своей фотопомощью снимающим здесь киноэкпедициям. Помощь эта должна выразиться в предварительной фотосас'емке местных характерных пейзажей, архитектурных и исторических памятников, бытовых эпизодов и национальных типов, которые затем могут быть использованы для ориентировки в художественной работе кино-экспедициями и облегчат последним проведение таковой.

Киев.

Фото-кино-теа-факультет открывается при Киевском Художественном Институте. Открытие специального факультета вызвано ростом художестве ной промышленности на Украине и потребностью, в связи с этим, кадра высоко-квалифицированных работников.

Кострома.

При партийно-рабочем клубе организовался фото-кружок. Задача его — обслуживание фотос'емкой общественной и культурно-просветительной жизни города. Партклуб ассигновал кружку 300 р. на оборудование лаборатории.



ПРИСТУПАЮТ к РАБОТЕ (Рабочий фото-кружок на фабрике „Трансмиссия“ в Москве)
Фото С. Красинского

Тверь.

Фотовыставка. В здании Педагогического Института состоялась выставка произведений членов тверского фотографического общества; ее за четыре дня посетило свыше 1.000 человек. Выделялись витрины допущенных вне конкурса: В. Власова (фотолюбителя, завед. школой крестьянской молодежи в Первитинской волости, Тверского у.), Л. Шокина (его работы, перед тем, как попасть на тверскую фотовыставку, побывали на международных фотовыставках в Антверпене и Париже), Е. Элленгорна. Стоит отметить выполненные на пластинках и бумаге собственного приготовления работы Т. Соколова и И. Рагузина.

Особняком стояли работы начинающих фотолюбителей. Технически они уступали другим, но их значение в том, что темы для фотоэтюдов они черпают из рабочего и красноармейского быта.

Первую премию на выставке никто не получил. Две вторых присуждены И. Рагузину и Т. Соколову, третья — А Забелину. Похвальные отзывы выданы: Е. Таирову, А. Белякову, Д. Вальчихину, С. Гуляеву и В Булатову.

Первая в Твери фотовыставка прошла с успехом. Она всколыхнула широкие массы и повлияет на развитие рабочего фотолюбительства.

Чита.

I краевой конкурс на лучший фотоснимок об'явило Дальне-Восточное Краевое Бюро ОДСК совместно с журналом „Рабочий Путь“. Темами для присылаемых экспонатов избрано фотоизображение жизни и работы промышленных предприятий. За лучшие премированные фотоработы назначены три премии: 25 р., 15 р. и 10 руб.

Харьков.

Развитие фотолюбительства на Украине — побудило ВУФКУ приступить к открытию во всех крупных центрах Украинской Республики своих отделений, которые основной целью работы будут иметь снабжение населения фототоварами.

Красноярск.

Фотоэкскурсия. Местным Губернским Советом ОДСК проведено интересное начинание в области фотолюбительской работы—организована широкая экскурсия (как для своих членов, так и для всех желающих) в одну из деревень, с целью фотос'емки эпизодов из быта крестьянского населения. Экскурсия собрала много желающих и прошла с большим успехом; крестьяне деревни также проявили интерес к этому начинанию.

О бумаге „Сатрап“

В редакцию поступило письмо фабрики бумаг б. Шеринг в Берлине („Сатрап“) в ответ на помещенную в № 8 за 1926 г. заметку С. Ковалевского.

Фирма б. Шеринг поясняет, что до сентября 1925 г. советскими торгующими организациями у ней заказывались исключительно мягко-работающие сорта бумаги, которые безусловно пригодны только для сильно контрастных негативов, и только после сентября 1925 г. заказывались и поставлялись жестко работающие эмульсии, при чем фирма указывает, что произведенное ею испытание пробы эмульсии № 82074, хранящейся на фабрике, несмотря на то, что проба лежала на складе уже полтора года, дало отличные результаты.

Появление надписи „Nur fur Russland“ фирма об`ясняет тем. что советский заказ должен был быть выполнен в течение 14 дней, и чтобы этот сорт бумаги не попал при спешности работы другому заказчику, эта надпись сопровождала товар с начала эмульсионирования во всех стадиях производства.

Редакция со своей стороны может констатировать, что поставлявшаяся фирмой б. Шеринг в СССР в 1927 году фотографическая бумага „Сатрап“ была вполне удовлетворительного качества.



Германские фото-репортеры за работой

КАК Я СНИМАЛ СОЛНЕЧНОЕ ЗАТМЕНИЕ





При с'емке солнца во время солнечного затмения 29 июня ряд препятствий, которых нет в обыкновенной, не астрономической, фотографии, я преодолел так.

Мой об'ектив „Коллинеар" Фохтлендера (II серия № 3), с фокусным расстоянием в 155 *мм* давал изображение солнца около двух миллиметров в диаметре; с такого размера, понятно, нельзя достигнуть удовлетворительного увеличения. Большего размера изображения на пластинке я достиг, приставив к об'ективу бинокль Крауса (не призматический); присоединением бинокля удалось достичь наибольшего растяжения камеры, т. е. 467 *мм*, и диаметр солнца на пластинке получился уже 12 *мм*. Для уничтожения оптических недостатков, которые добавлял бинокль, я взял наименьшую диафрагму—Ф/7,1. Применением желтых светофильтров разной силы, одновременно от одного до трех, я устранил действие лишних лучей света. Экспозицию на солнце нужно было сократить до минимума, вернее, до нормы, и этого я достиг приставкой бинокля, наибольшим растяжением меха, наименьшей диафрагмой и светофильтрами; все это поглощало много свету.

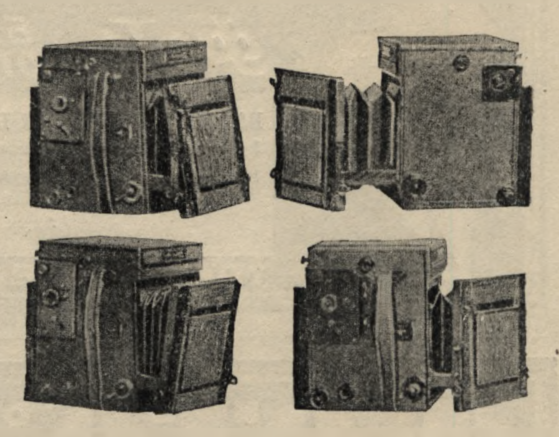
Затем на бинокль я надел затвор Торнтон-Пикар, натянув пружину до конца, а щель затвора уменьшил до минимума, заклеив ее черной бумагой. Таким образом, затвор давал мне скорость приблизительно $1/_{700}$ секунды. Пластинки я взял „Омега" и „Ред-Стар", неортохроматические, а обыкновенные, дававшие с применением желтых светофильтров меньшую чувствительность. Чтобы избежать ореолов, обратную сторону пластинок я смазывал особой краской.

Сделав до начала затмения пробные снимки, я выяснил надлежащую экспозицию и проявление.

В результате всех приготовлений мне удалось получить серию отчетливых снимков, на которых были видны не только фазы затмения, но была заметна и выпуклость солнца (круг к краям темнее). Два из моих снимков и приводятся здесь.

Ю. БУКИН

ЗЕРКАЛКА с УКЛОНАМИ



Как известно, обычно зеркальные камеры допускают лишь крайне незначительное перемещение об'ектива в стороны, большей частью только вверх и вниз; это обстоятельство еще более ограничивает их применение. Английская фирма „Зохо" (Лондон) выпускает зеркальную камеру, у которой об'ективная доска имеет значительные уклоны во все четыре стороны (см. рисунок). Это усовершенствование весьма удобно для натуралистов и занимающихся архитектурной с'емкой.

Издатель — **Акционерное Издательское Общество „ОГОНЕК"**

Редактор **Мих. Кольцов** Зав. редакцией **В. Микулин**

Главлит № 92.340. Отпеч. в 7-й типографии „Искра Революции" Мосполиграф. Москва, Арбат, Филипп., 11. Тираж 14.000.

40 коп.